840.9
D74
v.5

UNIVERSITY OF ILLINOIS
LIBRARY

Class 840.9
Book D74
Volume 5

Ja09-20M

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/etudessurlalitte05doum

RENÉ DOUMIC

ÉTUDES

SUR LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

CINQUIÈME SÉRIE

Corneille — Racine — Le Théâtre de la Foire
Diderot — Sébastien Mercier — Mirabeau
Condorcet — Laclos — Trente ans de Poésie
Le Roman contemporain.

Librairie académique PERRIN et Cie.

ÉTUDES

SUR LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

CINQUIÈME SÉRIE

OUVRAGES DE RENÉ DOUMIC

—

A LA MÊME LIBRAIRIE :

Portraits d'écrivains. — Alexandre Dumas fils. — Emile Augier. — Victorien Sardou. — Octave Feuillet. — Edmond et Jules de Goncourt. — Emile Zola. — Alphonse Daudet. — J.-J. Weiss. 5e édit. 1 volume in-16 ..... 3 fr. 50

Ecrivains d'aujourd'hui. — Paul Bourget. — Guy de Maupassant. — Pierre Loti. — Jules Lemaitre. — Ferdinand Brunetière. — Emile Faguet. — Ernest Lavisse. — 4e édition. 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

Les Jeunes. — Edouard Rod. — J.-H. Rosny. — Paul Hervieu. — J.-K. Huysmans. — Maurice Barrès. — Paul Margueritte. — Léon Daudet. — Le comte Robert de Montesquiou. — Les Cent Quarante-et-un, etc. 4e édition. 1 volume in-16..... 3 fr. 50

Etudes sur la Littérature française (*Première série*). — Froissart. — Saint François de Sales. — Montaigne. — Diderot. — Chamfort et Rivarol. — Florian. — Joseph de Maistre. — Benjamin Constant. — Mérimée, etc.. 3e édition. 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

— *Deuxième série.* — Marguerite de Navarre. — Brantôme. — Madame Geoffrin. — Madame Roland. — La marquise de Condorcet. — Châteaubriand. — George Sand et Alfred de Musset. — Edmond de Goncourt, etc. 3e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

— *Troisième série.* — Montesquieu. — La préface de Cromwel. — Une apothéose du naturalisme. — M. René Bazin. — Les idées du comte Tolstoï sur l'art, etc. 3e édition. Un vol. in-16..... 3 fr. 50

— *Quatrième série.* — Voltaire. — Le Journal de Sainte-Hélène. — George Sand. — Balzac. — Michelet, etc. 2e édition. 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

Hommes et Idées du XIXe siècle. — Bonaparte et le 18 Brumaire. — Mme de Staël et Napoléon. — Victor Hugo. — Dumas père. — Le Théâtre romantique. — Stendhal. — Taine. — Pasteur, etc. 2e édition, 1 vol. in-16. ..... 3 fr. 50

De Scribe à Ibsen (Causeries sur le théâtre contemporain). — Scribe. — Musset. — Meilhac et Halévy. — Labiche. — Jules Lemaître. — Lavedan. — F. de Curel. — Ibsen, etc. 5e édition. 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

Essais sur le théâtre contemporain. — Pailleron. — Bornier. — Coppée. — Jules Lemaître. — Lavedan. — Maurice Donnay. — F. de Curel. — Richepin, etc. 2e édition. 1 vol. in-16..... 3 fr. 50

La Vie et les Mœurs au jour le jour. 1 vol. in-12..... 3 fr. 50

Couronnés par l'Académie française : Prix Née

LIBRAIRIE HACHETTE

Lettres d'Elvire à Lamartine. 1 vol. in-16..... 3 fr.

LIBRAIRIE DELAPLANE

Histoire de la littérature française, 235e mille. 1 vol. in-12. 3 fr. 50

RENÉ DOUMIC

ÉTUDES

SUR LA

LITTÉRATURE FRANÇAISE

CINQUIÈME SÉRIE

CORNEILLE. — RACINE. — LE THEATRE DE LA FOIRE, DIDEROT. — SÉBASTIEN MERCIER. — MIRABEAU. CONDORCET. — LACLOS. — TRENTE ANS DE POÉSIE LE ROMAN CONTEMPORAIN

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1906

Tous droits réservés.

8405
C74
v.5

ÉTUDES
SUR LA LITTÉRATURE FRANÇAISE
(CINQUIÈME SÉRIE)

CORNEILLE ET LE DRAME ESPAGNOL

Une littérature ne se suffit pas à elle-même ; il lui est bien impossible de s'isoler du mouvement général des esprits et de se tenir en dehors des conditions de l'histoire ; elle ne saurait d'ailleurs, sans s'épuiser, vivre toujours et uniquement sur son propre fonds : il faut donc qu'elle emprunte à l'étranger des éléments qui lui serviront à se renouveler, et dont, à la condition de se les assimiler, elle tirera un large profit. Cela est vrai de toutes les littératures, mais surtout de la littérature française, aucune autre n'ayant été ni plus accueillante aux œuvres étrangères, ni plus habile à ménager, jusque dans ses emprunts, les droits de son originalité.

156392

C'est donc une nécessité, pour qui veut retracer la suite de son développement, de tenir un grand compte des influences qui, venues du dehors, en ont, à plusieurs reprises, modifié le cours. Une histoire de la littérature française, pour être seulement intelligible, doit avoir, comme support indispensable, l'histoire des littératures étrangères présentées dans leurs rapports avec la nôtre. C'est un chapitre important de cette histoire qu'a écrit M. Martinenche en étudiant, dans son remarquable travail sur *la Comedia espagnole en France*[1], les rapports du théâtre espagnol avec notre théâtre français au XVIIe siècle.

Par une rare bonne fortune, la voie qu'a suivie chez nous l'influence espagnole est toute bordée de chefs-d'œuvre, puisque *le Cid*, *Don Juan*, *Gil Blas*, *le Barbier de Séville*, *Hernani* sont d'origine ou de couleur espagnole. Pendant plus de trois siècles, les rapports entre les deux littératures sont ininterrompus. Aussi bien on sait précisément à quelle date et sous quelle pression a commencé de se faire sentir chez nous l'influence de l'Espagne. Charles-Quint atteignait à l'apogée de sa puissance, les Espagnols emplissaient le monde du bruit de leurs exploits : leur puissance politique et militaire donna l'essor à leur renommée littéraire. Les *Amadis*

1. E. Martinenche, *la Comedia espagnole en France*, 1 vol. in-12. Hachette.

traduits en français obtiennent tout de suite chez nous un succès prodigieux. Un élément nouveau, et dont il n'y avait pas trace dans notre littérature du XVIe siècle, y faisait son apparition : le romanesque. Le courant se continue et se renforce avec la *Diana* de Montemayor, avec *l'Astrée*, qui en est une imitation, et avec toute la littérature sortie de *l'Astrée*. Désormais le chemin de la France est ouvert : beaux esprits, romanciers chevaleresques et picaresques, moralistes et casuistes passent par la brèche. Les circonstances peuvent changer et l'Espagne de Philippe IV peut être singulièrement déchue ; en vertu de la vitesse acquise, le mouvement s'accélère et se propage. Au temps de Louis XIII, l'influence espagnole pénètre les modes, les mœurs, les relations sociales, les façons de sentir et de penser. C'est alors ce qu'on pourrait appeler le second moment de la pénétration espagnole en France. Et cette fois c'est la « Comedia » qui fait chez nous son entrée.

Quels sont les caractères de la « Comedia », c'est-à-dire du drame espagnol ? Genre extrêmement original, les mêmes raisons en ont fait la valeur et l'insuffisance. Notez d'abord que, de toutes les nations modernes, l'Espagne est seule avec la France à avoir un théâtre : l'œuvre de Shakespeare est en Angleterre une exception géniale et qui reste isolée ; le drame existait en Espagne avant Lope de

Vega, et il a conservé, jusqu'aujourd'hui, ses caractères essentiels; c'est cette continuité de production qui constitue « un théâtre ». Notez encore que ce théâtre est plus complètement original que le nôtre. Nous avons pris à l'antiquité la plupart des sujets de nos tragédies, et nous n'avons pas su mettre à la scène les grandes figures de notre histoire et nos gloires nationales; la « Comedia » puise dans les annales de l'Espagne, comme d'ailleurs à toutes les sources; elle représente au vif les mœurs de la société et elle en traduit les aspirations; elle répond, non pas seulement aux exigences d'une élite, mais au désir du public tout entier : c'est le drame né sur le sol et jailli spontanément des entrailles d'un peuple. Une race s'y exprime et y accuse ses traits distinctifs en un relief saisissant. Voilà ce qui fait sa grandeur et sa force.

Mais, d'autre part, son histoire présente un phénomène bien digne d'être noté. Ce théâtre, si espagnol, n'arrive pas à sortir d'Espagne. Ses œuvres ne se font pas lire en dehors de leur pays d'origine. Tandis que les romans, ceux de Cervantès, de Quevedo et de vingt autres, sont traduits et se répandent en Europe, il n'en est pas de même des pièces de théâtre. Elles n'entrent pas dans le domaine de la littérature universelle. M. Morel Fatio a mis ce point en pleine lumière dans les pages excellentes qu'il a consacrées naguère à

la Comedia au XVII$_e$ siècle. « Il faut tout dire en un mot. La « Comedia », œuvre grande tant qu'on la considère en soi et ne la sort pas de son milieu, perd singulièrement de son importance, sitôt qu'on l'introduit dans l'enceinte de la littérature générale et qu'on la compare à d'autres productions du même ordre. Quel genre d'intêrêt excite aujourd'hui, chez les lettrés français, anglais, allemands ou italiens, le théâtre espagnol du XVIIe siècle ? Un intérêt de curiosité, rien de plus... Même à l'époque de sa plus grande splendeur, la « Comedia » n'a jamais été acceptée et imitée comme l'a été pendant un siècle la tragédie française : on n'y a vu qu'un répertoire de situations... En franchissant les Pyrénées, ce drame a dû, pour nous plaire, et plaire par nous aux autres nations, prendre l'habit à la française et renoncer à son accoutrement de *caballero* espagnol. »

Les raisons que M. Morel Fatio donne de ce fait sont décisives. Les auteurs ne s'adressaient qu'à un public populaire et ne se souciaient que de recueillir l'applaudissement immédiat. D'une verve et d'une fécondité incomparables dans l'improvisation, ils ne se sont astreints à aucun travail d'art. Ils n'ont subi aucune des contraintes qu'impose le goût difficile d'un public de connaisseurs : ils ont négligé l'étude des caractères et des passions, la

composition et le style. Contents de divertir, ils n'ont pas mis dans leurs œuvres cette substance morale, sans laquelle les œuvres de l'esprit ne durent pas. Enfin, ils n'ont pas su s'élever au général; et, une fois de plus, on en a eu la preuve, c'est par ce qu'elles ont de trop particulier, de trop ressemblant à la société où elles se produisent, que les œuvres se démodent. « Nos Espagnols sont décidément restés trop de leur terroir, les mœurs de leur théâtre sont trop imprégnées d'espagnolisme pour pouvoir intéresser qui ne possède pas une connaissance intime du milieu. L'intelligence parfaite de ce drame exige une étude approfondie de l'histoire politique et littéraire, des usages et des modes de l'époque et du pays, et il ne faudrait pas croire que les Espagnols de nos jours puissent s'en dispenser.» Ces qualités d'art, cette inquiétude morale, cette généralité, ou, pour parler nettement, le caractère « d'humanité », voilà ce qui a manqué à la « Comedia ». Et par là se trouve déjà déterminée la nature des services qu'elle pouvait nous rendre et de ceux qu'elle pouvait attendre de nous.

Les services que nous a rendus la « Comedia » sont considérables, puisque c'est grâce à elle que notre tragédie classique a pu trouver définitivement sa voie. Rappelons-nous, en effet, quelle avait été la série de ses tâtonnements jusqu'au jour où Corneille se mit à l'école de l'Espagne. Nos tragédies

du XVIe siècle calquées, non sur celles des Grecs, mais sur celles de Sénèque, n'avaient de la tragédie que le nom. Dans son étude sur *Corneille*(1), M. Lanson émet cette théorie qu'il y aurait eu chez nous deux types de tragédie successifs et également légitimes. « Si l'on veut porter au théâtre un de ces événements qu'on appelle tragiques lorsqu'on les rencontre dans l'histoire et dans la vie, deux voies s'offrent. On peut reculer le fait tout à la fin du drame, et disposer sous les yeux du public les ressorts qui le produisent : leur jeu constitue l'action dramatique... On peut aussi placer le fait au centre du drame, le poser, dès l'abord, comme certain pour ne point s'embarrasser de sa production et étaler aux yeux du public l'aspect horrible, les suites déplorables du drame... Le premier système est celui du XVIIe siècle, le second est celui du XVIe siècle. » C'est dire que de ces deux types il y en a un à qui manque ce qui fait justement la tragédie. Car un événement n'est pas tragique parce qu'il est douloureux; mais un événement douloureux devient tragique s'il nous est présenté d'une certaine façon. De ces deux systèmes le second, qui n'enferme aucun élément d'action, est donc un système de poésie non pas dramatique mais lyrique. En fait, les Jodelle, les Garnier, les Montchrétien, dont les œuvres contiennent de réelles beautés, d'ordre tout lyrique, ne travaillaient pas

(1) Lanson, *Corneille*, p. 40.

en vue de la représentation, et leurs pièces, quand il leur arrivait d'être jouées, ne l'étaient que devant un public de collège : ils n'ont pas su dégager le drame du lyrisme. Il faut aller jusqu'à Alexandre Hardy, poète aux gages d'une troupe de comédiens, pour trouver un auteur qui, travaillant en vue du public, introduise au théâtre l'élément indispensable à toute œuvre qui veut retenir l'esprit des spectateurs : l'action. A voir la liberté et la complexité des intrigues de ses pièces, on a cru longtemps qu'il avait dû s'inspirer du théâtre espagnol. Il n'en est rien. Hardy emprunte ses sujets à l'Italie ou aux historiens et aux poètes de l'antiquité. Parmi ses pièces, imprimées ou non, il n'en est pas plus de sept dont les sujets soient empruntés à l'Espagne, et ils sont tirés, non de la « Comedia », mais de nouvelles espagnoles. La pastorale qui règne longtemps sur notre scène, et la tragi-comédie qui la remplace, procèdent du roman et versent dans le théâtre la matière romanesque : enlèvements, travestissements, folies simulées, duels, reconnaissances. Mais ni la galanterie pastorale, ni la fantaisie des intrigues n'avaient à proprement parler de valeur dramatique. Ce qui manquait à notre théâtre, il l'a reçu, non d'un genre voisin, le roman, mais directement du théâtre. L'influence a été du même au même, et on le voit bien en lisant l'étude de M. Martinenche. A ce moment précis, la « Comedia » intervient pour fournir à

notre théâtre les véritables ressorts dramatiques.

Le premier est l'amour. L'amour à la gauloise ne se prête guère qu'à un récit malicieux ou à une farce grossière. L'amour à l'italienne n'est que la sensualité et le plaisir facile. L'amour, tel qu'on le conçoit encore dans l'Espagne du XVIIe siècle, enferme tout à la fois les élans les plus chevaleresques et les désirs les plus ardents. C'est la passion qui, pour se satisfaire, ne reculera devant rien : elle rencontre devant elle une société où la femme est sévèrement gardée ; des obstacles qui s'opposent à elle naît la lutte. Ce ne sont, dans la vie espagnole, que sérénades et coups de couteau. La justice est impuissante à arrêter ces scandales. Mme d'Aulnoy en compte une moyenne de cinq cents par nuit. C'est donc l'amour tragique que la « Comedia », s'inspirant du spectacle de la vie, emprunte aux mœurs contemporaines et fait pour la première fois apparaître sur le théâtre.

Le second est le point d'honneur. Magnifique et absurde, héroïque et extravagant, on connaît assez ce sentiment qui emplit la scène espagnole de ses prouesses, de ses rodomontades et de ses dangereuses folies. En principe, rien de plus légitime et même rien de plus noble. C'est la conscience de notre dignité personnelle ; c'est l'idée que, d'une part, nous ne pouvons accepter certains traitements, et que, d'autre part, nous gar-

dons contre les abus de la force ou contre les assauts du malheur une forteresse inexpugnable : l'estime de nous-mêmes. L'honneur s'apprécie plutôt qu'il ne se définit, il varie d'un individu à l'autre, il se mesure à la valeur morale et à la délicatesse de conscience de chacun : c'est un pouvoir idéal et qui contrebalance le pouvoir brutal des faits, et c'est par là qu'il est le sentiment chevaleresque par excellence.

Mais nous ne sommes, hélas ! que de pauvres hommes, et une loi de notre nature veut que ce qu'il y a de meilleur en nous, s'il n'est contrôlé par la raison, l'autorité, le sens commun, dévie et se corrompe. Ainsi en est-il arrivé du sentiment de l'honneur. Un code de l'honneur a été édicté et promulgué par l'usage, et ce qui n'aurait dû relever que de la libre appréciation est devenu une tyrannie toute conventionnelle. Ce qui aurait dû être le respect de soi s'est tourné en vanité, crainte de l'opinion et du qu'en-dira-t-on. Surtout l'honneur a été un déguisement splendide, — manteau, cape et pourpoint à l'espagnole, — dans lequel s'est drapé l'amour-propre. La religion de l'honneur, c'est le culte du moi, c'est le moi se posant en idole et décrétant la dévotion à ses propres autels. Et c'est bien pourquoi cette religion est si ombrageuse, si intransigeante et farouche, si prompte à soupçonner une offense, si empressée à réclamer

pour une atteinte légère un châtiment disproportionné, si altérée de vengeance. C'est le plus redoutable des fanatismes, le fanatisme de soi.

Il faut voir dans la « Comedia » les folies qui signalent et les hécatombes qui ensanglantent cette religion. « Elle présente sans les discuter les situations les plus cruelles et les plus odieuses, et les paroles qu'elle met dans la bouche de ceux qui en sont victimes ne révèlent guère cette lutte intérieure où pourtant le drame se serait renouvelé. Fernando a besoin du sacrifice de sa sœur pour assurer sa vengeance; froidement elle l'accepte, et froidement il l'accomplit. Don Sancho fait mieux encore. Son père, Don Nuno, profitant d'une ressemblance frappante, s'est fait passer pour le roi défunt, afin de punir sur Don Bermudo une injure dont il est d'ailleurs innocent. L'imposture est découverte, et l'imposteur condamné à une mort infamante. Le père supplie alors le fils de le tuer pour lui éviter la honte du supplice. Et Don Sancho obéit. De pareilles atrocités deviendront de plus en plus fréquentes sur la scène espagnole. L'honneur espagnol n'est trop souvent qu'une sorte de théologie froide et repoussante, dont tous les dogmes réclament du sang, encore du sang, toujours du sang. » Stendhal pourrait se réjouir et s'écrier : il y a de l'énergie ! Et Mérimée ne s'y est pas trompé. C'est ici un legs de la brutalité du moyen âge, c'est sur-

tout un trait de race, un effet de l'imagination sombre et de l'humeur cruelle des Espagnols. Et sans doute, contre ce prétendu devoir qui fait de l'assassinat une obligation il y aurait beaucoup à dire : la morale réclame et la nature proteste. Mais, si l'on n'envisage les choses que du point de vue du théâtre, il faut avouer que l'honneur peut devenir une source merveilleusement féconde de péripéties tragiques. Ajoutez-y la passion, mettez-le en conflit avec elle, vous avez l'essence même du drame.

De ce drame touffu, romanesque, héroïque et atroce, comment pouvait-on dégager la tragédie ? Il fallait y introduire de l'ordre, de la clarté, du choix ; il fallait pousser plus loin la peinture trop souvent superficielle des caractères et l'étude de la passion, afin d'atteindre jusqu'à ces profondeurs où l'âme n'est plus espagnole ou française, mais humaine. C'est ce qu'a fait Corneille. La tradition veut qu'un gentilhomme, M. de Chalon, l'ait mis sur la voie de l'imitation de l'Espagne, en sorte que ce gentilhomme serait en quelque manière responsable de *l'Illusion comique*, et que nous lui devrions aussi bien la première idée du *Cid*. Respectons cette tradition, sans laquelle il est douteux que le nom de M. de Chalon fût venu à la postérité. Le fait est que, pour se tourner du côté de l'Espagne, Corneille n'avait besoin du conseil de personne. Il y était invité par la mode et nul ne

fut plus soucieux de la dernière mode de Paris que ce bourgeois de Rouen. Il y était amené par une secrète affinité de génie : Corneille a, de lui-même, un tour d'esprit héroïque, un goût du romanesque et de l'extraordinaire, une naturelle grandiloquence, qui font de lui le plus espagnol des Français. Il sait la langue de Lope de Vega et de Guillen de Castro, non pas de façon sommaire et, comme on dit, assez pour s'y reconnaître, mais à fond et de manière à en pénétrer les nuances : il n'a cessé de fouiller le répertoire espagnol et d'y chercher des motifs d'inspiration. Mais son imitation n'est pas un esclavage ; en empruntant des sujets, des personnages, des scènes entières, il reste original. Et c'est ce qui importe. Encore est-ce trop peu dire ; mais du drame espagnol il tire un genre qui, de tous les genres de notre littérature, pourrait bien être celui où notre esprit français a mis sa marque la plus reconnaissable et donné sa plus exacte mesure.

Il y a été aidé d'abord par la contrainte des règles. C'est ce qu'on ne saurait trop redire, à supposer qu'il se trouvât encore quelqu'un pour ne pas rendre justice à ces règles si décriées et si bienfaisantes. C'est grâce aux pédants que notre tragédie s'est constituée, et il n'est pas d'exemple plus significatif de l'utilité de la critique et des services que les théoriciens peuvent rendre aux créateurs. Corneille peut bien avoir eu plus d'un mouvement de mau-

vaise humeur contre l'étroitesse de ces règles; mais ne plaignons pas outre mesure le « pauvre grand homme » d'avoir été mis à la gêne par les commentateurs d'Aristote, et réservons pour d'autres cas les trésors de notre pitié. Il sentait à part lui ce qu'il y avait de juste dans les préceptes des « réguliers »; ils lui ont permis d'organiser la matière du drame espagnol; ils l'ont forcé à élaguer les épisodes, à supprimer les accidents pour aller droit à l'essentiel. Ainsi débarrassé de tout ce qui est extérieur et ne sert qu'à amuser l'imagination, circonscrit et condensé, le drame ne peut plus se développer qu'en profondeur. Il se replie sur l'étude de l'âme, et force lui est d'y creuser toujours plus avant. Ce qu'il y découvrira lui donnera sa valeur de psychologie, qui subsiste en dehors même du mérite spécifique du théâtre. Et c'est du conflit des sentiments que naîtra l'intérêt dramatique.

Une autre contrainte acceptée par Corneille est celle que lui impose l'histoire. Sans s'asservir à suivre dans le détail les données de l'histoire, obligé, au contraire, de compléter ce qu'elles ont nécessairement de fragmentaire et ce que la réalité a toujours d'inachevé, le poète est cependant forcé par les faits eux-mêmes de refréner son imagination et de se tenir en garde contre les excès de sa fantaisie. L'histoire s'oppose au romanesque et lui fait contrepoids.

Le Français est moraliste : les recueils de nos

moralistes forment une des parties les plus originales de notre patrimoine littéraire ; Corneille est même sentencieux. Et la morale, sous peine de cesser d'être elle-même, doit se fonder sur des principes qui valent pour tous. Enfin, aucun autre peuple n'a été plus soucieux que le nôtre de s'affranchir du point de vue particulier et de penser pour tous les peuples. C'est ainsi que, contrôlés par la raison, les ressorts de la comédie prennent une valeur absolue. L'amour à l'espagnole se dépouille de ce qu'il avait de relatif aux mœurs locales pour devenir tout uniment l'amour. Le drame de l'honneur devient avec Corneille le drame de la volonté. Le Cid, habillé à la française va prendre place parmi les héros de la littérature universelle. Et la « Comedia », devenue la tragédie, s'imposera à l'imitation de toute l'Europe lettrée.

Corneille, au moment où il fait paraître la merveille du *Cid*, n'a donc pas pris modèle sur la « Comedia » ; mais, guidé par les auteurs espagnols, il a trouvé en lui-même ce qui était bien à lui : la conception de la volonté. Cette volonté consciente de soi et qui, par un effort réfléchi, tend, en dépit de tous les obstacles, à l'accomplissement d'un devoir déterminé par la raison, c'est ce qu'on peut trouver de plus conforme à l'idée même du drame. Car, d'une part, le drame est la mise à la scène de l'activité volontaire, et c'est cela qui le distingue d'un genre tel que le roman; et, d'autre part,

la moralité est constituée par la bonne volonté en tant qu'elle est un ferme propos de faire ce qu'on a reconnu être le bien. Désormais la tragédie a trouvé sa matière et sa forme. Entre les mains des écrivains médiocres, et pour la satisfaction des spectateurs frivoles, qui sont toujours la majorité, même dans une élite, elle pourra bien s'attarder à l'agencement d'une intrigue compliquée et à l'expression de sentiments de convention : dans les chefs-d'œuvre de Corneille et dans ceux de Rotrou, elle sera le conflit de sentiments puisés au fond de notre nature. Le malheur est qu'on s'élève difficilement à ces hauteurs et qu'on ne s'y maintient pas longtemps : l'équilibre est vite rompu. C'est ce qui va bientôt arriver : Corneille même donne le signal et l'exemple de cette déviation. Déjà l'Émilie de *Cinna* ne méritait que trop le nom de « furie » que lui décernaient les précieux par manière d'éloge. L'âpreté qu'elle met à poursuivre sa vengeance part moins d'une âme irritée que d'une volonté orgueilleuse et qui s'acharne à atteindre le but, quel qu'il soit, qu'elle s'est une fois fixé. Cette tendance ira sans cesse en s'exagérant chez les héroïnes et chez les héros de Corneille, depuis le temps de *Pompée* et de *Rodogune*. Désormais Corneille ne comprend plus que la volonté est un moyen et que sa valeur morale réside non pas en elle, mais dans la fin qu'elle s'est

assignée. Il admirera l'effort pour lui-même et la volonté trouvant sa fin en soi. Aussi bien il se départira du procédé qu'il avait appliqué au drame de Guillen de Castro, et, au lieu de faire résider l'invention dans le choix, il l'entendra au sens le plus vulgaire du mot, comme une faculté de trouver des combinaisons de faits extraordinaires. Son respect de l'histoire l'abandonnera ; et le goût du romanesque profitant de tout ce que perd le sens historique, c'est, depuis *Don Sanche*, le romanesque qui de nouveau va triompher. Enfin, l'histoire même, dont Corneille explore les parties les plus obscures, ne lui servira plus qu'à trouver les situations les plus bizarres et lui sera un moyen d'autoriser les extravagances de son imagination.

Ainsi reparaîtront tous les défauts de la « Comedia » espagnole, renforcés de quelques autres. L'amour, que Corneille estime trop chargé de faiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque et qu'il sacrifie à l'ambition cesse d'être une passion digne d'être étudiée en elle-même et capable de fournir le conflit des sentiments. La volonté orgueilleuse, guindée et figée dans son attitude, devient une forme vide ou une odieuse parade, tout de même que le *pundonor*. La recherche des situations forcées et rares, se combinant avec la tyrannie des règles, fait un drame plus étriqué mais aussi absurde. Le spectacle de la vie, faussé par la vision cornélienne,

devient aussi exceptionnel et factice que pouvait l'être un drame modelé sur les mœurs particulières de l'Espagne. La tragédie retombe dans toutes les erreurs dont Corneille l'avait dégagée. La « Comedia » espagnole apparaît ainsi comme la limite, au-dessus de laquelle la tragédie doit s'élever pour être elle-même.

Si la « Comedia » nous intéresse surtout dans ses rapports avec la tragédie, il s'en faut qu'elle ait été sans influence sur notre comédie. En effet, la séparation des genres n'existe pas en Espagne, et c'est ici plutôt leur confusion ou mieux encore leur opposition violente et leur contraste qui est dans le goût national. L'Espagne s'est peinte aussi fidèlement dans le roman picaresque que dans la nouvelle héroïque, et si de l'un à l'autre genre le lien échappe, leur parenté n'en est pas moins certaine. Don Quichotte et Sancho Pança sont inséparables, et le rôle du gracioso fait partie intégrante de la « Comedia ». L'imitation, cette fois, ne pouvait être que fâcheuse et elle l'a été de plus d'une manière. Si le *Menteur* est une charmante comédie, encore n'est-ce qu'une comédie d'intrigue, et qui n'a pu servir de modèle à Molière que pour son *Étourdi*, non pour son *Misanthrope*. Ce qui vient directement de l'Espagne, c'est le burlesque. Nous y étions déjà préparés par la fortune qu'avait faite en France le roman picaresque. Le genre va s'implanter au

théâtre avec Scarron et son *Jodelet*. La postérité de Jodelet ne sera que trop abondante : les valets de la comédie classique lui devront beaucoup de leur impertinence triviale et encombrante. Et, s'il reste jusque dans les meilleures comédies de Molière trop de souvenirs de la farce, trop de drôleries de tréteaux, trop de bas comique, c'est qu'il a recueilli une partie de l'héritage de Scarron : il a subi encore l'influence de ce burlesque dont il débarrassait la scène, au moment précis où il menait à bien sa difficile entreprise de faire rire les honnêtes gens. Par la complexité de l'intrigue romanesque, qui est une déformation de la réalité, la « Comedia » espagnole engageait notre théâtre dans une voie justement opposée à celle que devait suivre la bonne comédie. Elle était, non pas le moyen, mais l'obstacle.

C'est pourquoi, vers 1660, la réaction était devenue nécessaire. Avec les dernières tragédies de Pierre Corneille, avec celles de Thomas, avec les comédies de Scarron, la « Comedia » espagnole triomphait. Au lieu que ses éléments fussent modifiés et atténués par le travail de notre esprit, ils s'étalaient dans leur crudité. L'esprit français ne s'assimilait plus les éléments étrangers ; il n'avait donc qu'un moyen de se défendre contre eux, c'était de les rejeter. Telle est l'œuvre à laquelle s'employèrent nos grands classiques, avec la sûreté et la décision

de leur goût. C'est Boileau qui déclare la guerre au burlesque, à l'emphase, aux pointes et aux grands mots. C'est Racine qui, persuadé que l'art consiste à faire quelque chose de rien, recule dans l'avant-scène les incidents dont jadis on surchargeait le drame, et, réduisant celui-ci à n'être que l'étude d'une crise de conscience, pousse plus loin qu'il n'a été donné à personne l'analyse des passions de l'amour. C'est Molière qui, parfois négligent jusqu'à l'excès de l'intrigue de ses comédies, n'aspire qu'à donner une peinture ressemblante de la société de son temps et des vices de notre nature. Grâce à ces maîtres, notre littérature accumulait, en quelques années, ces chefs-d'œuvre qui, entre tous leurs mérites, ont celui de nous offrir la plus pure image de notre esprit, la seule où on ne trouve aucun alliage d'éléments étrangers. Ce qui en France est national, c'est le réalisme entendu au sens complet du mot. Ce réalisme, qui tient compte de la nature tout entière, mais qui se réserve d'y faire son choix, et n'a en vue que l'art et la vérité, est aussi bien du goût de peu de gens. La foule réclame l'imprévu, l'extraordinaire, l'extravagant, et c'est pourquoi, chaque fois que notre esprit se lassera de l'observation juste et du bon sens, notre littérature s'empressera d'aller s'approvisionner en Espagne d'aventures romanesques et de fantaisie truculente.

La question spéciale des rapports de notre théâtre avec la « Comedia » espagnole se trouve donc dès maintenant élucidée avec beaucoup de netteté. Nous ne méconnaissons pas notre dette envers l'Espagne, et, ce qui vaut mieux encore, nous en apercevons la nature et l'étendue. Comme l'a écrit M. Morel Fatio, « on ne contestera pas que les Espagnols n'aient été pour quelque chose dans le majestueux épanouissement du siècle de Louis XIV. Nulle littérature moderne ne nous touche de plus près que la littérature espagnole, et si nous lui avons beaucoup donné, elle nous a beaucoup rendu. Au XVIIe siècle, en nous envoyant son *Cid*, l'Espagne s'est en grande partie acquittée de la dette qu'elle avait contractée, pendant le moyen âge, envers nos auteurs de chansons de gestes, de fabliaux et de poèmes moraux. » D'Espagne nous est venu le romanesque, dont l'héroïque, le précieux et le burlesque, ne sont qu'autant de formes. La « Comedia » a dirigé nos écrivains dans la découverte de la tragédie, si elle a failli les égarer dans la recherche de la comédie de mœurs. De notre côté, en la dépouillant de ses caractères trop particuliers, nous avons suivi la pente de notre génie, qui semble bien avoir été en tous les temps d'amener les idées et les sentiments, nés hors de chez nous, à la pleine lumière de l'humanité. Enfin, cet exemple sert à illustrer la loi qui régit les rapports

intellectuels des peuples. Certes, les emprunts faits à l'étranger sont légitimes et profitables, mais pourvu toutefois qu'au lieu de nous laisser étouffer sous les richesses importées du dehors, nous y voyions seulement la matière à laquelle nous imposerons notre forme, et pourvu que ces emprunts nous servent comme d'une occasion à manifester notre propre génie.

15 février 1901.

LE DÉCOR DE LA TRAGÉDIE DE RACINE

Quand on parle de l'écrivain de théâtre qui a été le plus mal compris en France, on sait aussitôt de qui il s'agit : ce n'est pas de Shakespeare, ni de Sophocle, ni de Calderon, ni de Gœthe ou d'Ibsen ; c'est de Racine. A coup sûr, lorsque nous commentons les chefs-d'œuvre du théâtre étranger, nous ne pouvons manquer de commettre d'énormes méprises ; mais nous avons une excuse. La tragédie de Racine est une création de notre esprit et nulle autre ne donne une image aussi exacte des qualités qui nous sont propres ; tout y est clair, logiquement déduit, noté avec précision ; jamais œuvre n'a été moins redevable au concours d'une heureuse obscurité ; et il n'est guère d'exemple d'un art plus réfléchi, plus volontaire, et qui laisse moins de part aux fantaisies de l'interprétation. Il semble qu'il suffise ici de lire ; mais apparemment savoir lire est plus difficile qu'on ne croit.

On a commencé par ne plus apercevoir Racine qu'à travers ses imitateurs et on a fait porter à son

théâtre le poids de tous les péchés de la tragédie défaillante. Puis on a recueilli pieusement les plus paradoxales boutades et les sarcasmes les plus épais de la critique allemande. Cependant le mélodrame envahissait la scène française, le goût s'émoussait, les sens devenaient plus exigeants, on reprochait à Racine de ne pas s'être avisé de moyens qu'il avait écartés comme indignes. Le romantisme, en détournant l'art des voies de la vérité, rendait les spectateurs de plus en plus incapables de goûter un théâtre où l'on ne quitte pas la nature d'un pas. La critique positiviste, en ne tenant compte que de la valeur documentaire des œuvres et n'y voyant que le reflet des mœurs de l'époque contemporaine, faisait tort à l'art de Racine de ce qu'il y a en lui de plus profond. Les historiens, les philosophes, et aussi les « ennemis du despotisme » ont contribué de la sorte à amonceler les nuages autour de cette œuvre de clarté : les critiques dramatiques ne les ont pas dissipés.

Ainsi s'est formé, à propos de Racine, ce tissu d'erreurs dont il n'a pas fallu moins que l'effort de ces vingt dernières années pour nous débarrasser. Racine était le « tendre » Racine, et on ne s'étonnait pas autrement si, par un accident ordinaire, la tendresse chez lui dégénérait en fadeur. Racine était un moraliste, digne contemporain de l'auteur des *Maximes* et de celui de *la Princesse*

de Clèves, et qui excellait à disséquer le cœur humain, mais suivant les procédés tout analytiques de son temps. Son théâtre était éminemment abstrait. Dans un décor idéal se promenaient des êtres irréels, purs esprits qui, ne s'embarrassant pas d'avoir un corps, échappaient donc à la poussée des sens, et dont toute la psychologie se ramenait au jeu d'une faculté arbitrairement isolée des autres. Racine était un orateur, composant de merveilleux discours, œuvre de la raison raisonnante et qui, s'adressant d'ailleurs au public de la salle plutôt qu'aux personnages de la scène, substituaient l'éloquence à l'action. C'était un poète qui savait charmer l'oreille par les ressources d'une versification harmonieuse et souple ; ou plutôt encore, l'invention et l'imagination lui ayant toujours fait défaut, c'était, plutôt qu'un poète, un délicieux écrivain en vers. C'était surtout un homme du monde, un parfait courtisan, expert à reproduire dans le dialogue de la scène les mille nuances qu'imposaient les raffinements de la politesse à une société tout artificielle, créée par un état des mœurs désormais aboli...

Si fausse et surannée que nous paraisse aujourd'hui une telle conception, c'est celle qu'on retrouverait encore dans beaucoup de livres d'enseignement fort estimables, et c'est, à n'en pas douter, celle qui subsiste, solidement ancrée, dans l'esprit de la plu-

part des honnêtes gens qui vont entendre les pièces de Racine à la Comédie-Française ou à l'Odéon,—quand on les joue, par hasard ou par nécessité, et faute de pouvoir ruser davantage avec le cahier des charges.

C'est celle qu'a longtemps professée le plus autorisé des récents critiques de théâtre, ou, pour mieux dire, le seul qui, en ces derniers temps, ait réellement possédé l'autorité. Sarcey devait cette autorité à une réputation bien établie d'être le représentant de la saine tradition classique. On lui reprochait d'être peu ouvert aux beautés des pièces étrangères et médiocrement accessible aux tentatives nouvelles; mais on ne doutait pas qu'il n'eût lié avec les maîtres de notre théâtre une connaissance intime. N'en avait-on pas pour preuve l'extrême familiarité du ton sur lequel il en parlait? C'était son procédé de moderniser la tragédie classique et d'en transporter les personnages dans la médiocrité du milieu d'aujourd'hui. Or Racine, aussi bien que Corneille, ayant considéré comme essentiel à la tragédie que l'action en soit reculée dans le passé, on est amené à se demander si l'erreur de Sarcey, dans son interprétation de notre tragédie, n'aurait pas porté sur le fond même des choses. Au surplus, on sait quel était le dernier mot de sa critique. S'attachant surtout au mérite spécifique de l'œuvre destinée à la scène, il se demandait, à propos d'une pièce de théâtre, si elle était vraiment « du théâtre » et si l'auteur avait

le « don ». C'est en se plaçant à ce point de vue qu'il condamnait Racine et l'excluait du chœur des élus, comme on peut le voir en feuilletant le troisième volume de *Quarante ans de théâtre*. « Les tragédies de Racine, écrit-il expressément, ne sont pas faites pour le théâtre. On y sent, même dans les plus fameuses, des trous insupportables ; c'est un bel esprit, qui connaît admirablement le cœur des femmes, qui se plaît à étaler le fruit de ses observations et qui a choisi, pour le faire plus commodément, la forme du théâtre. Ce n'est pas un écrivain dramatique... » Il y revient, il y insiste : défense est faite à Racine de savoir jamais le métier. C'est un lettré, mais ce n'est pas un écrivain de théâtre ; ses pièces sont charmantes à la lecture, il ne faut pas les voir jouer : il n'avait pas le don. Par la suite, et l'opinion commune s'étant modifiée, Sarcey changea d'avis ; c'est ce qu'il avait de mieux à faire ; seulement, quand on songe à ce qu'il entendait par le don, on est presque fâché qu'il ait fini par le découvrir chez Racine.

L'auteur d'*Andromaque* et de *Phèdre* était d'abord et essentiellement un auteur dramatique ; c'est le principe qu'on ne saurait trop rappeler. M. G. Le Bidois l'a fait avec talent dans un livre qu'il intitule : *De l'action dans la tragédie de Racine* [1],

1. Georges Le Bidois, *De l'action dans la tragédie de Racine* 1 vol. in-8 ; Poussielgue.

et dont, après ce que nous venons de dire, le dessein ne paraîtra ni inutile ni banal. Cette étude est l'une des plus pénétrantes qui aient été consacrées au théâtre de Racine ; c'est un de ces ouvrages excellents qui font désormais partie de la « littérature » d'un sujet. Le livre a paru sous la forme d'une thèse de doctorat, ce n'en est pas la moindre singularité. Le doctorat est un examen qui confère le droit d'enseigner la littérature dans les Universités ; il semblerait donc que, pour y être admis, on dût faire preuve de quelque sentiment littéraire. C'est ce dont se soucient le moins les candidats et leurs juges. De plus en plus volumineuses, bourrées de documents et dénuées de toutes qualités de mise en œuvre, les thèses de doctorat ne sont plus guère que des répertoires de matériaux, ouvrages d'érudition où le texte est fait pour les appendices et la page pour le bas de page. Une thèse de doctorat doit être illisible. Le livre de M. Le Bidois sur Racine sera très lu. Il est de dimensions raisonnables, d'aspect modeste, sans aucun appareil critique, sans une référence. C'est le livre d'un homme très instruit, très cultivé, dont le goût s'est affiné par un long et intime commerce avec nos écrivains classiques, et qui, au lieu de se répandre autour et en dehors de son sujet, a préféré le prendre par le dedans, s'y installer, y creuser jusqu'à ce qu'il eût trouvé un filon nouveau. Il est vrai que le travail ainsi conçu

n'est plus un simple travail de patience à la portée de quiconque y met de la bonne volonté et du temps ; il y faut du goût, de l'ingéniosité, et de la finesse.

Comment la simplicité du sujet, la violence des passions, la faiblesse des caractères, tout dans la tragédie de Racine concourt à rendre l'action plus rapide et plus saisissante, M. Le Bidois a eu raison de le redire ; mais d'autres l'avaient dit avant lui. Ce qui lui appartient, c'est d'avoir mis en lumière un point qui importe à la définition et à l'interprétation de la tragédie racinienne. Car est-ce ici une « conversation sous un lustre », ou bien est-ce une véritable tragédie ? Une pièce de théâtre est faite non pour être récitée seulement, mais pour être jouée, non pour être entendue seulement, mais pour être vue ; elle doit contenir un élément de spectacle, et il faut que les yeux y soient sans cesse occupés. Qu'y a-t-il dans le théâtre de Racine pour occuper les yeux ? Ce n'est pas la toile de fond, cette toile qui représente tantôt une plage et tantôt une salle de palais, et sert pour les cinq actes. Ce ne sont pas les costumes, pour lesquels Racine se contente des oripeaux conformes à la convention régnante. Nul doute que les artifices de notre moderne mise en scène ne lui eussent paru tout à fait condamnables, comme détournant l'attention de ce qui doit justement faire l'intérêt, et qu'il n'eût trouvé désobli-

geant pour un écrivain d'avoir tant à attendre du concours multiple du peintre, du costumier, du machiniste et du moucheur de chandelles. Chaque fois qu'un incident pittoresque se présente dans le sujet, il s'empresse de le mettre en récit et de l'écarter des yeux. Et pourtant les yeux du spectateur ne chôment pas. Il y a un décor à la tragédie de Racine, et pour le dérouler le poète n'a besoin d'aucun secours étranger. Il le crée lui-même par les ressources de son style et par l'effet naturel de l'action, attendu que ce décor lui est fourni par la physionomie des personnages et que ce spectacle n'est que celui des expressions du visage humain.

Cette importance donnée au visage, son emploi comme décor d'une tragédie psychologique, telle est, dans le livre de M. Le Bidois, la trouvaille. « L'auteur de *Bajazet* et d'*Athalie*, nous dit-on, est trop expert aux choses du drame, il a fait une étude trop approfondie des règles de la scène, et, ne craignons pas de le dire, il a vécu trop longtemps et d'une manière trop effective de la vie de théâtre pour ne pas faire une part, une large part aux exigences du spectacle... Où faut-il donc le chercher ce décor insaisissable ? Nulle part ailleurs qu'à sa place véritable, c'est-à-dire sur la scène, et cela toutes les fois qu'une passion vivement émue se donne en spectacle à nos yeux, c'est-à-dire, chez Racine, à tous les moments du drame... Le visage,

— théâtre, disait Mascaron, où toutes les passions paraissent avec leur livrée, — n'offre-t-il donc pas lui-même ce spectacle complet qu'exigent les théoriciens de la scène ? N'est-il pas véritablement le plus simple et le plus riche décor, le plus naturel à la fois et le plus apte à se plier aux exigences de l'art, celui qui se prête le mieux à toutes sortes de variétés et de changements ? Bref, ne réalise-t-il pas toutes les conditions d'une belle décoration plastique ? Mais il offre en même temps un décor plus spirituel que matériel ; l'âme s'y imprime aussi fortement qu'il est possible, ou plutôt elle y transparaît, elle s'y manifeste dans un maximum d'éclat par un minimum de matière, par une matière dont l'âme même constitue la substance et modèle la forme. » Cela différencie profondément la tragédie de Racine d'avec celle des anciens, où le masque étant immuable exclut ce genre d'effets; dans le drame de Shakespeare, l'attention est sollicitée par tout le spectacle extérieur, sans l'être spécialement par l'expression du visage; dans la tragédie de Corneille, le héros se regarde lui-même et s'admire pour l'attitude où il se raidit, plutôt qu'il n'interroge l'air et la contenance d'autrui ; c'est donc ici un trait caractéristique et dont l'étude peut être féconde.

Notons d'abord combien ces personnages, qu'on nous donnait pour dégagés du monde sensible, sont impressionnés par les sensations de la vue. Loin

de la vue d'Agrippine, Néron reprend son libre arbitre ; mais sitôt qu'il sent sur lui les yeux de sa mère, c'est comme une fascination qu'il subit et qui paralyse sa volonté :

Eloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace...
Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue,
Soit que je n'ose encore démentir le pouvoir
De ces yeux où j'ai lu si longtemps mon devoir,
Soit qu'à tant de bienfaits ma mémoire fidèle
Lui soumette en secret tout ce que je tiens d'elle;
Mais enfin, mes efforts ne me servent de rien,
Mon génie étonné tremble devant le sien.

Certaines images les hantent; et c'est cette hantise qui devient pour eux un obstacle irréductible. Si Andromaque ne peut se résoudre à épouser Pyrrhus, c'est en partie parce que l'image ne la quitte pas de cette nuit fatale où les flammes de l'incendie de Troie éclairaient les fureurs du héros grec. L'amour d'Eriphyle pour Achille est né au milieu même des images de mort que lui offrait de toutes parts sa patrie saccagée ; c'est pourquoi elle trouve, à évoquer ces images, une sorte d'horreur voluptueuse, et Iphigénie, dans un instant de clairvoyance, l'a bien deviné :

Oui, vous l'aimez, perfide !
Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,
Ces bras que dans le sang vous avez vus baignés,
Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme
Sont les traits dont l'amour l'a gravé dans votre âme.

Ils jouissent et surtout ils souffrent par l'imagination. Hermione se représente Pyrrhus conduisant Andromaque à l'autel, et c'est cette image qu'elle ne peut supporter. Ériphyle imagine le bonheur de sa rivale, et c'est cette image qui lui est intolérable. L'idée, qui suffit à torturer ceux qui sont uniquement accessibles aux émotions intellectuelles, prend couleur et prend forme pour toucher l'imagination des héros raciniens; et c'est lorsqu'elle est ainsi devenue concrète, qu'elle exerce sur eux tout son pouvoir.

Nous en avons fait la remarque, afin de montrer une fois de plus quelle erreur on commet en prenant les personnages de Racine pour des entités. Mais il n'est pas question seulement des spectacles que la mémoire leur rappelle, ou de ceux que l'imagination leur fait apercevoir dans l'avenir : il est question de ce qu'ils voient présentement et que nous voyons avec eux, de ce qu'ils lisent sur le visage de leur interlocuteur, et que nous y lisons en suivant la direction de leurs regards. Ce qu'ils y lisent, c'est le plus souvent, comme il est naturel, une expression en accord avec les sentiments qu'exprime le personnage : c'est l'angoisse maternelle chez Andromaque, c'est l'emportement et l'humeur impérieuse chez Agrippine, c'est la froide ambition chez Acomat, c'est, chez une Bérénice et chez une Monime, je ne sais quel mélange de

noblesse et de grâce qui fait que, pour avoir seulement aperçu de telles femmes, on se sent tout pénétré de respect et d'amour. Mais il y a plus. Il ne suffit pas à Racine que l'étude de la physionomie s'accorde avec l'étude de l'âme, il faut qu'elle nous aide à la pousser plus avant ; il ne lui suffit pas que le spectacle accompagne le mouvement de sa tragédie, il faut qu'il serve à le précipiter. Il ne prête de valeur à un moyen qu'autant que ce moyen peut aider au progrès de l'investigation morale et au progrès de l'action. Et c'est bien en ce sens qu'il va utiliser les indications du visage humain.

Pour lui, en effet, la physionomie est, de tous les signes extérieurs, le seul qui fasse connaître les sentiments vrais et cachés d'un individu, le seul qui trahisse ceux qu'il aurait le plus d'intérêt à dissimuler, le seul qui découvre et mette à nu le fond même de l'âme. Dira-t-on que c'est là une convention, et que se fier entièrement à un tel témoignage serait s'exposer à être souvent déçu? Sans doute, mais il suffit, pour autoriser une telle convention, qu'elle se fonde sur un grand nombre de faits. Dira-t-on que les hommes qui ont le plus à dissimuler sont ceux aussi qui dissimulent le mieux, que, pour être encore capable de se troubler, il faut avoir conservé un reste d'honnêteté, et que les scélérats accomplis savent se faire un visage impassi-

ble? Racine ne l'ignore pas; mais aussi s'est-il bien gardé de faire d'un scélérat accompli le héros d'aucune de ses tragédies : le caractère, lorsqu'il s'est ainsi figé, ne peut plus être celui d'un personnage de premier plan. Au dernier acte de *Britannicus*, on nous apprend que Néron a pu, sans changer de couleur, assister à la mort de son frère ordonnée par lui; il a désormais des yeux indifférents, la constance d'un tyran dans le crime endurci. C'est donc qu'il est temps que la pièce finisse. Le monstre a achevé de grandir, il est déchaîné; Racine n'a pas de parti à tirer d'un tel personnage pour un ouvrage dramatique; il ne s'est intéressé qu'au « monstre naissant », et autant que des sentiments divers se partageaient son âme et s'y combattaient. Phèdre nous avertit qu'elle n'est pas

> De ces femmes hardies,
> Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,
> Ont su se faire un front qui ne rougit jamais.

C'est bien là ce qui fait le pathétique de son rôle : Phèdre, tranquillement installée dans sa passion criminelle, n'est plus qu'une maniaque à l'usage des écrivains romantiques ou naturalistes : perfide malgré soi, la Phèdre de Racine se connaît perfide, et la violence de sa passion est presque égalée par la violence de la honte qu'elle en éprouve. Tant que

l'être n'a pas été complètement déformé par l'habitude du crime, il reste capable de se trahir ; et c'est l'expression du visage qui le trahira, parce que c'est elle qui échappe davantage au pouvoir de la volonté. Nous sommes maîtres du langage qui, peut-être, nous avait été donné pour exprimer nos sentiments, mais dont nous avons fait surtout un merveilleux instrument pour les déguiser ; nous sommes maîtres de nos gestes, et l'éducation nous apprend à en être aussi sobres qu'il est possible ; nous sommes maîtres de nous composer par avance une attitude et un visage en harmonie avec le rôle que nous voulons jouer et auquel nous avons eu le temps de nous préparer ; nous ne sommes pas maîtres d'empêcher qu'une émotion soudaine ne décompose nos traits, n'allume dans nos yeux une lueur insolite, et ne fasse passer sur notre visage une rougeur qui nous dénonce. Façonnés par l'usage du monde, les héros de Racine savent, comme personne, mesurer leur langage, éteindre le son de leur voix, et régler sur les exigences de la politesse toute leur attitude. Vienne la poussée de la passion, le sang leur affluera au visage ou au cœur, parce que ce sont des êtres vivants et des créatures de chair.

On comprend maintenant quel parti Racine va tirer de ces indications du visage. C'est le moyen dont il s'est servi, pour amener telles révélations décisives d'où dépend toute la suite des événements ;

c'est le ressort qu'il a fait agir dans des scènes qui sont au centre même du drame. Il importe à Néron de savoir quels sont les sentiments de Junie pour Britannicus ; et puisque c'est le secret qu'elle a le plus d'intérêt à lui dérober, il ne s'en fiera donc qu'au rapport de ses yeux :

> Caché près de ces lieux, je vous verrai, Madame.
> Renfermez votre amour dans le fond de votre âme.
> Vous n'aurez point pour moi de langages secrets,
> J'entendrai des regards que vous croirez muets.

Nous aussi, pendant l'entrevue de Britannicus, nous restons attachés sur les yeux de la jeune fille, « nous ne respirons plus, nous pâlissons d'effroi à l'idée que d'autres regards qui se cachent, implacablement fixés sur les siens, pourraient découvrir le secret de Junie. Cette scène extraordinaire, où tant de regards chargés d'expressions différentes s'entrecroisent et s'entretuent, cette prodigieuse *scène des regards* est en situation dans une pièce inspirée de Tacite. Celui-ci n'est-il pas l'auteur du trait mémorable : *resistunt defixi Neronem intuentes ?* » Jamais dans la tragédie de Racine, si préoccupée du spectacle des yeux, les yeux n'ont été plus fréquemment en possession de produire du « pathétique ». Le fait est que Néron n'a pas usé en vain d'un tel stratagème :

> Hé bien ! de leur amour tu vois la violence,

Narcisse : elle a paru jusque dans son silence.
Elle aime mon rival, je ne puis l'ignorer.

Il sait ce qu'il voulait savoir : dans cette même attitude où Britannicus n'apercevait qu'une inexplicable froideur, il a lu clairement l'aveu d'un amour malhabile à se dissimuler ; depuis ce moment, l'arrêt de mort de Britannicus est signé dans son esprit.

C'est par un procédé analogue qu'est amenée la principale péripétie de *Mithridate*. Usant d'un moyen, auquel on a reproché d'être un moyen de comédie, mais qui d'ailleurs convient singulièrement au caractère astucieux du vieux roi barbare, Mithridate feint de vouloir unir Monime à Xipharès ; et celle-ci, trompée au piège, avoue ingénument qu'elle aime le jeune homme. C'est alors qu'un changement de visage de Mithridrate lui révèle la ruse à laquelle elle s'est laissé prendre, et lui fait aussitôt mesurer l'étendue de la faute qu'elle vient de commettre. Ce fameux « Seigneur, vous changez de visage ! » est un des plus saisissants effets de théâtre, comparable au « Sortez ! » de Roxane. Il contient la condamnation de Xipharès livré par qui ? par celle qu'il aime et dont il est aimé. Il est en outre le point de départ d'un revirement essentiel dans le rôle de Monime. Car jusqu'ici nous n'avions vu en elle qu'une touchante héroïne de la résignation. Pour obéir à la raison d'État, pour se conformer à un engagement que

d'autres avaient pris en son nom, elle consentait à refouler son amour dans son cœur et à jurer au roi un serment de fidélité qu'elle aurait tenu. Maintenant, outragée, elle se refuse à faire un sacrifice qui serait non plus celui de sa tendresse, mais celui de sa dignité. Son caractère se dégage et se précise. Elle devient le type de l'honnête femme, qui sait ce qu'elle se doit à elle-même, et aussi ce qu'on lui doit, et chez qui la douceur s'achève en fermeté.

Toute une intrigue, celle de *Bajazet*, est échafaudée sur un mensonge ; et c'est aussi bien sous l'action du regard que ce mensonge va s'évanouir. Atalide joue une subtile comédie, afin de persuader Roxane de l'amour de Bajazet. Ce qui fait la difficulté de son rôle, c'est que cent fois, pendant qu'elle faisait parler Bajazet, elle a été près de se trahir par la rougeur de son front. C'est par là que Roxane découvrira l'artifice. Afin de déjouer l'accord de ces deux amants qui s'entendent pour la tromper, elle n'a qu'un moyen : observer Bajazet, étonner Atalide, les déconcerter l'un et l'autre. Atalide s'ingénie sans doute à pallier cette froideur que Roxane reproche à Bajazet, mais elle laisse pourtant percer quelque contentement à constater que son amant n'a pu feindre même d'être amoureux d'une autre. Et c'est à quoi sa rivale ne se trompe pas. Phèdre a résisté jusqu'ici à

l'odieuse proposition d'Œnone et refusé de laisser calomnier Hippolyte; mais elle rencontre les yeux du jeune homme:

> Ah! je vois Hippolyte :
> Dans ses yeux insolents je vois ma perte écrite.
> Fais ce que tu voudras, je m'abandonne à toi.

Un regard a décidé de la trahison, d'un double suicide, d'une tuerie.

En s'aidant de la même remarque, on voit tomber quelques-uns des reproches qu'on a coutume d'adresser à Racine. Certes il y a beaucoup de discours dans son théâtre; mais il suffit de suivre des yeux celui qui les prononce et celui à qui ils s'adressent, pour comprendre que ce ne sont pas de simples joutes oratoires et des exercices de rhétorique. N'en citons qu'un exemple. On a souvent comparé la scène où Mithridate expose devant ses deux fils son projet de descente en Italie, avec celle où Auguste consulte Maxime et Cinna pour savoir s'il doit déposer l'empire. Mais dans la tragédie de Corneille les trois discours ne sont, en effet, que des discours exposant le triple aspect d'une question politique; Mithridate, au moment où il parle de Rome, ne cesse de songer à Monime, dont il sait que l'un au moins de ses fils a l'esprit tout occupé. Ni le père ne quitte des yeux le visage de ses fils, ni ceux-ci ne cessent d'observer le visage de leur père, afin d'y deviner

un même secret d'amour. Et la scène se terminera par le double éclat qui successivement convainc Pharnace et dénonce Xipharès.

Il y a des récits dans le théâtre de Racine; mais Racine a trouvé le moyen qu'ils fussent « en scène », et ce moyen consiste dans le choix des personnages qui les entendent. C'est ce dont Corneille ne s'était pas avisé, ayant, par une erreur singulière, cru devoir inventer une sorte spéciale de personnages, qu'il appelle « protatiques » et dont la fonction est d'écouter le récit, en gens de loisir et d'esprit libre, qui ont du temps à perdre et avec qui on n'a pas de ménagements à garder. « Quand ceux qui écoutent, observe-t-il, ont quelque chose d'important dans l'esprit, ils n'ont pas assez de patience pour écouter le détail de ce qu'on leur vient raconter, et c'est assez pour eux d'en apprendre l'événement en un mot... Surtout dans les narrations ornées et pathétiques, il faut très soigneusement prendre garde en quelle assiette est l'âme de celui qui parle et de celui qui écoute, et se passer de cet ornement qui ne va guère sans quelque étalage ambitieux, s'il y a la moindre apparence que l'un des deux soit trop en péril ou dans une passion trop violente pour avoir la patience nécessaire au récit qu'on se propose. » Alors en effet le récit n'est qu' « un ornement », et, s'il conserve sa valeur poétique, il perd sa valeur dramatique. C'est tout au rebours qu'a

procédé Racine, assignant au récit pour auditeur le personnage sur qui il pourra faire le plus d'impression, lui marquant sa place à l'endroit de la pièce où il devient un élément de l'action. « De toutes ses grandes narrations il n'en est pas une qui ne nous donne à regarder aussi bien qu'à entendre. Elles sont faites pour des hommes assemblés au théâtre, c'est-à-dire pour des spectateurs, non pour de purs auditeurs ; le véritable auditeur des récits du poète n'est pas dans la salle, il est sur la scène, exposé à nos yeux; la narration va droit à lui, elle ne nous arrive en quelque sorte que chargée du spectacle de son visage ému, de sa démarche agitée, de toute son expressive mimique. Gardons-nous de fermer les yeux; écoutons et contemplons : tout est en scène, tout fait image, le décor est le plus beau, le plus dramatiquement optique qui se puisse voir. » Nous suivons le récit de la mort de Pyrrhus sur le visage d'Hermione, en qui s'éveille l'idée du suicide. Nous suivons le récit de la mort de Britannicus sur le visage d'Agrippine, dont les yeux voient déjà se dessiner dans un avenir prochain l'image du fils parricide. Le récit de Théramène ne serait, en effet, qu'une admirable description, si, pour le faire entendre à Thésée, le poète n'avait choisi le moment où celui-ci commence à soupçonner son erreur, en sorte que chaque détail du supplice, auquel il a injustement condamné son fils, fait passer sur son

visage toutes les émotions d'une âme qui peu à peu s'ouvre à l'entière vérité.

Tel est ce décor que fournit à la tragédie de Racine le visage humain, tel est ce spectacle qui, au lieu de contrarier l'étude morale, y concourt, et, au lieu d'être distinct de l'action, fait corps avec elle. De telles indications sont de celles que ni le metteur en scène ni l'acteur n'ont le droit de négliger. Racine a pris soin de les inscrire lisiblement dans son texte ; pour ma part, je ne puis me défendre de quelque inquiétude, lorsque je vois rappeler avec éloge que Mlle Clairon avait inventé une certaine manière de dire un passage, que Mlle Duchesnoy ou Mlle Gaussin en avait une autre, et que Talma avait trouvé certaines attitudes qui n'étaient qu'à lui. Je crains que Racine ne leur eût pas su beaucoup de gré de cette part de collaboration qu'il n'avait pas sollicitée. Il ne laisse pas tant de liberté à ses interprètes. C'est peut-être ce qui rend ses pièces plus difficiles à jouer : il ne s'agit pas ici d'inventer, il faut comprendre. Un acteur ne devrait pas aborder le répertoire de Racine, sans s'être d'abord enquis des procédés d'expression très particuliers qui seuls y sont de mise ; mais c'est le malheur chez nous que les comédiens jouent les rôles de Racine comme ceux de Corneille, ceux de Corneille comme ceux de Shakespeare et ceux de Shakespeare comme ceux de Dumas père. Le drame

appelle la déclamation ; on peut, dans les pièces de Corneille, se guinder et dire des injures aux Dieux. La tragédie de Racine n'admet pas la déclamation, veut une extrême sobriété de gestes, et surtout ne doit pas être récitée comme on fait de beaux vers destinés à être dits. L'intensité du regard y supplée aux éclats de voix, aux attitudes et aux gestes. C'est ici qu'il s'agit, comme on dit, de jouer serré. Ces héros sont des gens maîtres d'eux-mêmes, qui se dominent, se possèdent, se surveillent et se savent surveillés ; leur secret, échappé dans un moment de surprise ou sous le coup d'une émotion trop forte, n'apparaîtra qu'à des regards déjà prévenus et ardemment fixés sur eux. Rien d'inutile, aucun trait qui ne porte, pas un mot qui n'aille droit à son but. C'est ce dont l'acteur devrait d'abord s'être pénétré.

Je sais bien qu'à l'heure qu'il est ces recommandations paraîtront oiseuses, et qu'il n'y a pas grande utilité à indiquer comment il faut jouer des pièces qu'on se soucie surtout de ne pas jouer. Mais il n'en sera pas toujours ainsi ; nos tragédies retrouveront de zélés interprètes, et il n'aura pas été superflu de préparer à ceux-ci les moyens d'entrer plus intimement dans le dessein du poète. Je sais aussi que les comédiens ne se renseignent guère auprès des docteurs en Sorbonne, et reconnaissent à la critique tout juste le droit de les louer : dans leur jeu, ils

s'inspirent de la tradition créée par d'autres comédiens, ils suivent leur tempérament quand ils en ont un, ils reproduisent à satiété des « effets » qui une fois leur ont réussi. Mais il n'est pas indifférent que la critique, en rectifiant les erreurs du public, y répande un courant d'opinion auquel il faudra bien que l'acteur se conforme, puisqu'il risquerait, sans cela, je ne dis pas de trahir les intentions de Racine, mais de manquer l'applaudissement.

15 septembre 1901.

LES SPECTACLES DE LA FOIRE ET NOS SCÈNES DE GENRE

A côté des théâtres d'ordre classés, catalogués, et qu'il faut donc appeler de grands théâtres, nous avons vu, depuis une quinzaine d'années, se multiplier les entreprises particulières et pulluler les scènes hors cadre : théâtre libre, théâtre d'Art, théâtre de l'Œuvre, théâtres de marionnettes, de pantomime, d'ombres chinoises, tréteaux, roulottes, guignols, cafés-concerts, cabarets littéraires et autres bouis-bouis. Ces théâtricules ne laissent pas que d'inquiéter les théâtres ; ceux-ci se plaignent qu'on détourne de chez eux les spectateurs, crient à la concurrence déloyale, et regrettent, sans oser l'avouer, le temps où les troupes qui avaient un privilège pouvaient recourir à la maréchaussée contre les troupes qui avaient un public. Le fait est que tout un public, et non le moins élégant, prend volontiers le chemin de ces petits théâtres, où l'attire la promesse de spectacles un peu différents de ceux qu'il trouve partout ailleurs, plus curieux, plus piquants, sinon plus délicats.

Ce phénomène de la multiplication des théâtres d'à côté n'est pas sans importance, même pour l'histoire de l'art dramatique. Mais ce serait une erreur de croire qu'il soit nouveau. Il s'était déjà produit au XVIIIe siècle, avec toutes ses variétés et toutes ses conséquences. Alors, à côté de la Comédie-Française, du Théâtre italien et de l'Académie de musique, naissent et se développent les « théâtres de la Foire » ; ces derniers intéressent l'histoire des théâtres, puisque nous leur devons nos modernes théâtres de genre ; ils intéressent l'histoire littéraire elle-même, puisque plusieurs formes du divertissement dramatique s'y sont ébauchées, et que deux genres s'y sont presque entièrement déterminés : l'opéra-comique et le vaudeville.

L'histoire des forains et de leurs démêlés avec leurs puissants adversaires est des plus curieuses. Elle a été souvent contée ; elle vient de l'être une fois de plus, de façon très attrayante, par M. Maurice Albert dans son volume : *les Théâtres de la Foire* [1]. Ceux d'entre nous qui se plaignent d'avoir une Exposition tous les onze ans peuvent se consoler, en songeant que leurs pères en avaient deux par an, une au printemps qui était la foire Saint-Germain, une en été qui était la foire Saint-Laurent,

1. *Les Théâtres de la Foire*, par Maurice Albert, 1 vol. in-16 (Hachette).—Cf. A. Heulhard, *la Foire Saint-Laurent, son histoire, ses spectacles.* — Campardon, *les Spectacles de la Foire.*

lieux de plaisir en même temps que places de commerce. Les badauds de toutes les classes s'y donnaient rendez-vous, ceux du beau monde désertant la place Royale et ceux du peuple désertant le Pont-Neufs. Ils y trouvaient des attractions variées. Longtemps les entrepreneurs de spectacles se bornèrent à exhiber des phénomènes, — hommes à deux têtes, hommes sans bras, hercules et « femmes fortes » qui soulevaient avec leurs cheveux des poids de cent kilos, — à montrer la lanterne magique et faire jouer des marionnettes ou danser des animaux savants, tels que pigeons, chiens, rats, et surtout des singes, parents de ce Fagotin immortalisé par son duel avec Cyrano. A la fin du XVIIe siècle, la troupe la plus en faveur était une troupe de vingt-quatre sauteurs dirigée par le Français Alard et l'Allemand Vonderbeck.

Alard eut l'idée d'encadrer les exercices de ses sauteurs dans de petites scènes dialoguées. Le livret de l'un de ces spectacles est venu jusqu'à nous. Il est intitulé : *Les forces de l'Amour et de la Magie* (1678). Le théâtre représente une forêt, où des personnages costumés en démons et en polichinelles se tiennent immobiles sur des piédestaux. Après que quelques hautbois ont joué une ouverture, un homme paraît, c'est Merlin ; il se plaint d'être valet, et valet d'un maître qui, non content d'être magicien, est amoureux : ce maître

est Zoroastre, amoureux de la bergère Grésinde. Tout à coup, les démons sautent de leurs piédestaux, font des tours d'acrobates et donnent à Merlin des coups de bâton. Au second acte, Zoroastre, pour séduire Grésinde, fait devant elle des tours de passe-passe : il lève des gobelets posés sur une table et d'où il sort des singes qui font des culbutes, et des serpents ailés qui s'envolent. Au troisième acte, Grésinde, qui décidément ne se soucie pas d'avoir pour mari un si habile homme, invoque la protection de Junon : quand Zoroastre veut serrer Grésinde dans ses bras, ce n'est pas la bergère qu'il embrasse, mais un démon tombé des frises. Un sujet d'un merveilleux enfantin, une vague intrigue, beaucoup d'acrobatie et de prestidigitation, un peu de musique et de dialogue, telle est, dans son premier état, la comédie foraine. Si naïve et si grossière soit-elle, c'est un commencement et un point de départ. Le progrès consistera à diminuer la partie foraine pour augmenter d'autant la partie musicale et littéraire.

Les théâtres déjà établis et officiellement reconnus ne s'y méprirent pas, et flairèrent aussitôt la concurrence. Alors s'engage entre les forains et les directeurs de scènes privilégiées une lutte épique fertile en incidents, ruses et stratagèmes, lutte des faibles contre les puissants, qui dure, avec des fortunes diverses, pendant un siècle, et se termine par

la victoire définitive des faibles. Un jour, c'est la Comédie-Française qui interdit aux forains de parler ; un autre jour c'est l'Académie de musique qui leur interdit de chanter et de danser ; ce sont les Italiens qui leur contestent le droit aux ariettes, et ce sont les marionnettes elles-mêmes qui leur défendent d'user de la pratique de Polichinelle. Il y a toujours dans la salle quelque émissaire des rivaux coalisés, parfois un Baron ou un La Thorillière, occupé à épier la moindre contravention. A peine la représentation est-elle terminée, le lieutenant de police prend possession de la « loge », où ses hommes se mettent en devoir de briser les sièges, mettre les accessoires en morceaux et brûler les décors. A maintes reprises et pendant plusieurs années, les spectacles sont supprimés. Les forains ne se découragent pas. Aux privilèges des Grands Comédiens ils opposent les privilèges de la Foire : ils utilisent les conflits de juridictions, les lenteurs de la procédure, l'irrégularité de la répression, les complaisances d'un pouvoir arbitraire, mais débonnaire. Habiles à profiter de tout, les Alard, les Francisque, les Dominique déploient dans la lutte une agilité, une souplesse, une adresse bien dignes des équilibristes, illusionnistes et danseurs de corde qu'ils étaient. Ils jettent dans la mêlée tous ceux dont les intérêts sont, en quelque manière, liés aux leurs, princes qu'ils ont divertis, abbés à qui ils

paient des redevances; de sorte qu'on voit en justice des dignitaires de l'Etat ou de l'Eglise côte à côte avec des farceurs de foire. Ils vont jusqu'à prendre dans la garde ordinaire de M. le duc d'Orléans deux Suisses qu'ils métamorphosent en directeurs de théâtre, les Suisses jouissant d'une quantité de privilèges, immunités et exceptions [1]. Ils se hâtent de bénéficier de toutes les mésaventures et défaillances de l'adversaire. Les Italiens sont chassés, en 1697, pour avoir, en jouant la *Fausse Prude*, mécontenté Mme de Maintenon : aussitôt les forains se partagent leurs dépouilles, leur empruntent de force leur répertoire, s'approprient les types d'Arlequin, de Scaramouche et de Mezzetin. L'Opéra est en faillite : les forains lui achètent le droit de « faire usage sur leur théâtre de changements de décoration, de chanteurs dans les divertissements, et de danseurs dans les ballets ».

Mais la plus grande habileté des forains, ce fut encore de s'adjoindre des auteurs de talent. Au lendemain de *Turcaret*, Lesage, s'étant brouillé avec la Comédie-Française, passe au théâtre de la Foire, dont il va, pendant vingt ans, être le fournisseur attitré. Piron commençait à se faire connaître dans le petit monde littéraire du café Procope par sa verve et les saillies de son humeur bourguignonne; un beau matin, Francisque tombe chez

1. Cf. Heulhard, *la Foire Saint-Laurent.*

lui : « Je suis entrepreneur de l'Opéra-Comique. La police m'interdit de faire paraître plus d'un acteur parlant sur la scène. MM. Lesage et Fuzelier m'abandonnent. Je suis ruiné, si vous ne venez pas à mon secours. Vous êtes le seul homme qui puissiez me tirer d'affaire. Voilà cent écus. Travaillez. » Et pendant trois années, Piron travaille pour la Foire, avec une verve qui se refroidira subitement, dès qu'il abordera la Comédie-Française et écrira pour elle la *Métromanie*. Si nous joignons aux dix volumes publiés par Lesage, Fuzelier et d'Orneval, les trois qui contiennent les pièces écrites par Piron, nous aurons le répertoire complet du théâtre forain, pour une période qui va de 1713 à 1734 et qui est aussi bien la plus caractéristique dans l'histoire de ces spectacles : c'est la période de confusion. Tous les genres sont mêlés : ce qui est curieux, c'est de discerner déjà dans cette confusion les genres qui peu à peu se dégageront des éléments auxquels ils sont mêlés, pour vivre enfin d'une vie indépendante ; et c'est de voir comment ces genres sont nés des circonstances, des conditions matérielles où se trouvaient les entrepreneurs de spectacles, et de la nécessité qui s'est imposée aux auteurs de s'y accommoder ou de s'y soustraire.

Chacune des entraves apportées au jeu des forains devient pour eux l'origine d'une trouvaille ingénieuse, d'un emprunt fait à propos, ou d'une « créa-

tion », qui d'ailleurs vaut ce qu'elle vaut. En 1709, les forains n'ont pas même le droit de monologuer. Condamnés au mutisme, ils joueront donc des « pièces à la muette ». Voici en quoi elles consistaient. Les acteurs prononçaient d'un ton tragique, sur le rythme de l'alexandrin, des mots qui n'avaient aucun sens. Le ton et les gestes rappelaient de façon grotesque les acteurs de la Comédie-Française dans leurs rôles les plus récents. Molière, dans l'*Impromptu de Versailles*, s'était amusé, en passant, à ce genre de drôlerie : les forains s'en emparent et le font venir jusqu'à nous ; ce sont les *imitations*.

En 1713, les forains se trouvent privés tout à la fois du droit de dialoguer, de chanter et de danser ; ils ne renoncent pas pour si peu à jouer des pièces. Ils s'avisent du stratagème suivant : ils font imprimer sur des écriteaux les paroles que les acteurs ne pouvaient débiter et que la mimique ne pouvait rendre ; deux enfants habillés en amours et suspendus en l'air par des contrepoids déroulaient l'écriteau ; l'orchestre jouait aussitôt l'air du couplet et donnait le ton aux spectateurs, qui chantaient eux-mêmes ce qu'ils voyaient écrit, pendant que les acteurs y conformaient leurs gestes. La première des pièces que Lesage compose pour la Foire, *Arlequin roi de Serendib*, est le type de ces « pièces à écriteaux ». Arlequin a été jeté par la tem-

pête dans l'île de Serendib; des voleurs l'attaquent, l'enferment dans un tonneau, dont s'approche un loup qu'Arlequin tire par la queue, en sorte que, dans l'effort, le tonneau se brise. Suivant une coutume de l'île, tout étranger qui y aborde doit être fait roi ; Arlequin goûte fort les privilèges de la royauté : le chef des eunuques lui amène l'esclave favorite, des cuisiniers lui servent des plats recherchés, qu'il a seulement à défendre contre des médecins directement venus de l'île de Barataria. Mais cette royauté n'est que le prélude du sacrifice, et le roi d'un jour doit être immolé à l'idole du lieu. Par bonheur, le grand-prêtre n'est autre que Mezzetin, qui reconnaît Arlequin, l'embrasse, pille le temple avec lui, et veut même voler l'idole pour la rapporter en France. C'est donc dans un cadre fantastique, où voisinent des souvenirs d'*Iphigénie en Tauride*, de *Don Quichotte* et des *Voyages* de Bernier, la *pantomime*, que les forains reprennent aux Italiens.

En 1722, si les forains n'ont pas le droit de dialoguer, ils ont du moins celui de parler. Avantage énorme, et qui va permettre à Piron de composer les trois actes de son *Arlequin Deucalion!* Arlequin joue le rôle de Deucalion resté seul au monde après le déluge. « Eh bien! je ne vois personne à qui parler, il n'y aura personne aussi qui me fasse taire. » Donc il bavarde à son aise, abondamment

et sur tout sujet; il raille et il disserte, il verbalise, satirise, moralise. D'une futaille échappée au Déluge il tire un nobiliaire : « Ah ! ah ! la jolie pièce de cabinet, le lendemain d'un déluge ! » Continuant ses fouilles, il tire de la futaille les pièces d'un procès, celui des anciens et des modernes. Puis c'est une paire de pistolets, un sac à procès, un sac d'argent. « On peut appeler celui-ci le sac aux forfaits et la vraie boîte de Pandore. Que d'horreurs en sont sorties ! Quels crimes n'a pas fait commettre l'amour de ces fanfreluches-là ! » Mais au moment où notre moraliste va jeter les pièces dans la mer, quelque chose lui retient le bras, on ne sait quel charme l'acoquine à ce maudit métal... Et ces trois actes ne sont donc que le *monologue*.

Énumérons quelques-uns des éléments qui sont essentiels à la comédie foraine et qui devaient, par la suite, faire fortune. D'abord le merveilleux. Ce merveilleux, emprunté aux souvenirs de l'antiquité déformés par l'imagination populaire, au pittoresque conventionnel de contrées lointaines et étranges, aux contes de fées, à l'allégorie, à la fantaisie, a surtout pour objet d'amuser les yeux par le bariolage des costumes, la nouveauté de la décoration, les surprises des changements à vue. Ainsi dans *le Temple du Destin*, *l'Antre de Trophonius*, *la Reine de Barostan*, *la Foire des Fées*. *L'Endriague* de Piron doit son nom à un monstre

ailé qui occupait toute la largeur de la scène : on voyait la jeune Grazinde disparaître dans la gueule du monstre, où Arlequin l'allait rechercher. Dans *l'Ane d'Or* du même Piron, qui n'a que peu de ressemblance avec celui d'Apulée, le principal rôle était celui d'un âne qu'on voyait en scène manger et boire comme un être humain, attendu que c'était Arlequin lui-même métamorphosé. Ce qui avait suggéré à Piron cette belle invention, c'est que l'Arlequin de la troupe se trouvait avoir un remarquable talent pour braire. Le merveilleux, que Boileau excluait de toute œuvre d'art sérieuse, avait ainsi trouvé accueil chez les forains qui deviennent les maîtres de la féerie. D'*Arlequin roi de Serendib* à l'*Ane d'Or;* de l'*Acajou* de Favart, dont un acte se passe dans la lune, à nos modernes féeries, le *Pied de Mouton* ou la *Poudre de Perlimpinpin*, la chaîne est ininterrompue : toute la différence ne provient que de l'ingéniosité grandissante des trucs et du luxe de la mise en scène.

La comédie foraine, qui est une féerie, est aussi, — essentiellement, — une *revue*. De quoi voulez-vous que rient des badauds parisiens, si ce n'est du ridicule le plus nouveau, du travers le plus récent, de la mode qui sévit, de l'engouement qui vient d'éclore, de l'aventure qu'on se conte à l'oreille, du scandale d'hier, des originaux du jour, et, en un mot, de tout ce qui est du domaine de l'actualité ? Donc

l'auteur de *Turcaret*, et bientôt de *Gil Blas*, ne manquera pas de mettre en scène ses victimes ordinaires : financiers, médecins, nobles de fraîche date, petits-maîtres débauchés, comédiens superbes et poètes faméliques. L'allusion est parfois d'une remarquable précision, remarque M. Maurice Albert. Dans *Arlequin traitant*, un manieur d'argent paraît sur la scène entre deux archers avec du foin sur son chapeau, dans ses manches, entre le justaucorps et la chemise ; or quelques semaines auparavant, un homme d'affaires, que cherchait l'exempt, avait été trouvé caché dans des bottes de foin. Piron sème à profusion ces traits de satire contemporaine. Non seulement il en égaie son dialogue, mais parfois il les réunit dans une longue tirade, sorte d'intermède qui interrompt la pièce, à la manière de la parabole antique. Ainsi, dans *l'Endriague*, Scaramouche s'avance sur le devant de la scène et s'adressant au public, qu'il prend à témoin, il lui conte ce qu'il vient de surprendre dans une grande ville fort peuplée dont les habitants se sont tout à coup pétrifiés. « J'ai pris sur le fait des cabaretiers achevant d'empoisonner en catimini de mauvais vin qui n'était déjà que trop malfaisant, des pâtissiers empestant leur pâte, des boulangers sophistiquant la leur, des bouchers qui masculinisaient les vaches et les brebis, des rôtisseurs qui donnaient le fumet de garenne à de vieux clapiers, et cent

autres friponneries d'arrière-boutique. » Il est allé à l'Académie française, au Palais, au tripot : « Ah! les bonnes figures à peindre! Que les gagnants et les perdants étaient aisés à distinguer! » Dans les *Enfants de la Joie*, la déesse Até nous fait part de quelques-uns de ses étonnements : elle a vu un financier s'enrichir par la banqueroute, une fille qui mérite la Salpêtrière rouler carrosse, un mari qui, au courant des fredaines de sa femme, en prend son parti et passe encore pour un honnête homme. C'est la veine des *Caractères*, du *Diable boiteux* et des *Lettres persanes*. Et c'est par ces traits de satire que la comédie foraine a quelque valeur littéraire et fait parfois songer à la bonne comédie.

Il faut à toute *revue* son acte des théâtres. « Et des spectacles, n'en dites-vous rien? » demande Arlequin à Mercure, qui s'occupe beaucoup des potins de Paris, depuis qu'il est devenu le *Mercure galant*. « Si fait, j'en parle, répond Mercure. Je ne me suis donné, ce voyage ici, que le temps d'arracher en volant quelques affiches. » Il en donne lecture. Voici le spectacle des Marionnettes qui fait courir tout Paris; c'est *Pierrot Romulus*, où Romulus figure en Pierrot, le grand pontife de Rome en Polichinelle et Tatius en bonhomme Jambroche. « *Arlequin*. Quel maudit genre de farces est-ce là? Comment l'appelle-t-on?— *Mercure*. Parodies, laboratoire ouvert aux petits esprits malins, qui n'ont

d'autre talent que celui de savoir gâter et défigurer les belles choses.— *Marinette*. Je goûte fort ces parodies et le secret de changer les larmes en éclats de rire. » Et continuant de lire, en les commentant, les affiches de théâtre, Mercure y trouve la parodie d'*Œdipe*, un *Thimon le Misanthrope*, les *Sept Sages de la Grèce*, *Iphigénie et Cartouche*, *l'Antre de Trophonius*. D'ailleurs, dans la comédie foraine, aucun sujet ne revenait plus souvent que la critique des théâtres. Non seulement les forains décochaient à leurs rivaux des milliers d'épigrammes, mais ils avaient soin de mettre le public au courant de leurs démêlés avec la Comédie-Française ou les Italiens ; des prologues, ou même des pièces entières, n'avaient pas d'autre sujet. *Les Funérailles de la Foire*, *le Rappel de la Foire à la Vie*, *la Querelle des Théâtres*, dix autres ouvrages de ce genre sont de véritables comédies de polémique. Les forains ne se contentent pas de railler la Comédie sur la composition de ses spectacles, sur le jeu de ses acteurs et sur l'effroyable solitude où elle se morfond ; ils ont assez de confiance dans la bonne volonté et dans l'éducation artistique de leur public pour traiter devant lui des questions abstraites et spéciales. Que dites-vous d'une scène où l'Art et la Nature, mariés et faisant mauvais ménage, plaident en séparation ? Et quoi d'un dialogue où les deux interlocutrices sont la « Première représentation »

et « l'Impression », personnifiées et discutant pour savoir laquelle est la plus redoutable à l'auteur?

Comme leur Marinette, les forains goûtaient vivement la parodie. Aucun genre n'était chez eux plus en faveur. Toute pièce nouvelle, et quelle qu'en fût la fortune, se voyait aussitôt parodiée à la Foire. C'était un tribut qu'il fallait payer. Beaucoup avaient le bon esprit d'en rire ; quelques-uns s'en fâchaient. On sait parmi lesquels était Voltaire. Aux yeux de ces parodistes enragés, rien n'est sacré, pas même l'Olympe. L'auteur du *Mariage de Momus* ne nous montre-t-il pas les dieux occupés à jouer « au jeu qu'on appelle le métier deviné », et qui vaut sans doute les charades ou les bouts-rimés? L'un des joueurs fait les gestes qui caractérisent un métier ; les autres doivent deviner. Apollon va et vient majestueusement, branlant les deux bras sur les hanches, battant des timbales avec les talons, touchant à sa perruque, nasillonnant et chantant sur le ton de la vieille déclamation. « C'est un comédien français, » s'exclame le chœur des Dieux... Dans la même pochade nous assistons aux doléances des ministres du temple de la Vertu. « O siècle! ô mœurs! n'avoir pas étrenné! Quoi! pas le moindre denier, pas le moindre poulet! » C'est déjà l'exclamation attristée de Calchas : « Trop de fleurs! » C'est la *Belle Hélène* un siècle d'avance. En sorte que la comédie foraine enfermait encore le

germe et portait en elle l'espérance de l'opérette.

Monologue, revue, féerie, opérette, parodie, tous ces genres s'annoncent dans la comédie foraine. Mais ce n'est par aucun d'eux qu'elle se caractérise et elle ne leur emprunte pas son nom. L'élément vivant, déjà tout prêt à se développer et d'où vont prochainement sortir deux genres encore inconnus, c'est le couplet. Ces couplets, que jadis les spectateurs entonnaient en chœur sur des airs connus, sont maintenant semés dans la prose du dialogue, et l'acteur les chante sur des airs nouveaux composés par le musicien de la troupe ; d'autres couplets, d'intention malicieuse, forment le « vaudeville » par lequel se terminent les pièces, et aussi indispensable à la fin d'une comédie foraine que l'envoi à la fin d'une ballade. C'est ici le principe actif et fécond pour un avenir prochain. De là le nom de « comédie en vaudevilles » que portent ces pièces, ou celui, plus généralement adopté, « d'opéra comique » qu'elles portent depuis 1715, et qui sert même à désigner le théâtre de la Foire. Constituées en effet par le mélange du dialogue en prose et des couplets en vers destinés à être chantés, elles tendent à devenir ce que nous appelons encore l'opéra comique et ce qu'on appelait jadis le vaudeville à couplets. Opéra comique et vaudeville ne sont pas encore distincts l'un de l'autre ; ils se confondent dans un seul genre aux limites mal

fixées. Pour se constituer définitivement, se différencier et achever de se définir, il leur reste bien des progrès à faire.

Le premier est précisément d'éliminer tous ces éléments que nous avons énumérés, qui les masquent et qui les étouffent. Un autre est de répudier le concours d'Arlequin et de Scaramouche, utiles auxiliaires de la première heure, mais que doit bannir le genre nouveau, s'il veut être chez lui et n'employer qu'un personnel qui lui appartienne. Un autre, non moins important, consiste à rejeter je ne dis pas le libertinage dont on s'accommodera souvent, mais la grossièreté encore inhérente au répertoire forain de Lesage et de Piron. Car nous voulons bien que les spectacles réglés par ces hommes d'esprit fussent, de toutes manières, préférables à ceux dont on régalait jadis les badauds des deux Foires ; mais on ne s'attend pas que Lesage s'interdît un genre de drôleries dont Molière et ses successeurs immédiats faisaient encore un usage copieux ; et pour ce qui est de Piron, deux de ses pièces tout au moins, *Tirésias* et *la Rose*, n'étaient que le développement de situations des plus scabreuses. Encore ne faut-il pas s'en rapporter ici au texte qui est parvenu jusqu'à nous. Ce texte n'est guère qu'un canevas sur lequel brodaient les acteurs et qu'ils illustraient de plaisanteries ignobles, ajoutant encore par le

geste à l'indécence du mot. En d'autres termes, il faut que le genre né sur les tréteaux de la Foire et paré de la dépouille des Italiens rejette tout ce qui lui donne le double caractère italien et forain.

Ces progrès se font peu à peu grâce à l'honnête Panard, qui a beaucoup contribué à épurer la comédie foraine, à Boissy, à Fagan. Les dernières modifications sont dues à Favart et à Vadé. C'est la *Chercheuse d'esprit* de Favart (1741) qu'il faut lire, si l'on veut se faire une idée de ce genre indécis, aux formes attirantes et douteuses, qui, débarrassé des éléments forains, hésite encore entre l'opéra comique et le vaudeville. La grossièreté a disparu, le libertinage d'imagination est partout. Arlequin, Scaramouche, le Docteur et Colombine ont cédé la place à Subtil et à Mme Madré, un tabellion et une fermière, à Lucas et à Nicette. Un niais et une ingénue, tels sont les héros de Favart, mais un niais assez fin pour duper une matrone, une ingénue de qui l'ingénuité s'ingénie à trouver l'esprit qui la fera craquer, comme la frêle enveloppe de la fleur au moment de s'épanouir. Cette fausse naïveté, cette simplicité rouée, cette ingénuité égrillarde a bien sa date ; et voilà des originaux tout prêts pour le pinceau de Greuze. Dans *la Coquette sans le savoir*, *le Coq de Village*, *les Amours grivois*, la note est la même. Notaires, paysans, militaires ont envahi la scène; et ce sont

autant de « précieux ». Au genre précieux de Favart succède et répond le genre « poissard » de Vadé. L'auteur de *la Pipe cassée* et des *Bouquets poissards*, ce « Téniers de la poésie », avait inventé de composer, avec les scènes de la vie familière des forts-à-bras du Port-aux-blés et des dames de la Halle, de petits tableaux qui prétendaient à une exactitude toute naturaliste. L'invention avait plu surtout dans les salons ; la gentillesse en consistait à attraper le ton juste et le geste approprié, pour lâcher des bordées de trivialités et d'injures empruntées au vocabulaire des harengères et des portefaix. C'est ce genre que Vadé transporte au théâtre avec son opéra comique des *Racoleurs* (1756), dont les personnages s'appellent Mme Saumon, marchande de poissons, Javotte, Toupet, perruquier, La Ramée, Jolibois et Sans-Regret.

Désormais, l'opéra comique est constitué comme genre littéraire. Il a pour objet la peinture des mœurs des gens de la campagne et du peuple. Cette peinture, il la croit exacte ; le décor et la mise en scène lui servent à indiquer le milieu avec un surcroît de détails précis. Mais il est inévitable qu'un genre nouveau s'imprègne de l'atmosphère d'idées et de sentiments qui règne au moment où il arrive à sa complète formation. L'opéra comique, à ce point de son développement, rencontre la sensiblerie : ils s'unissent pour toujours. A la même

époque, c'est-à-dire aux environs de 1760, des musiciens tels que Dauvergne, Duni, Monsigny, développent l'élément musical et donnent au genre nouveau son caractère lyrique. L'opéra comique est désormais viable. Les dernières années de l'ancien régime sont pour lui la période la plus gracieuse de son histoire, celle où l'équilibre subsiste entre ses divers éléments, la seule, en tout cas, où, la comédie n'y étant pas encore réduite à l'emploi subalterne de livret, il appartient à la littérature.

Des deux genres en concurrence, c'est donc l'opéra comique qui s'était trouvé le premier prêt. Cela s'explique aisément, attendu qu'il pouvait utiliser le plus grand nombre des éléments de la comédie foraine : décoration, mise en scène, costumes, danses, ensembles musicaux, donnée merveilleuse. C'est en abandonnant à son brillant rival toutes ces richesses, et ne gardant pour lui que la comédie satirique et le couplet malicieux que le vaudeville pourra se tailler un domaine à part. Encore lui faudra-t-il du temps pour cela, et les spectacles de la Foire auront pris fin avant qu'il y ait réussi. La disparition même des théâtres de la Foire l'y aidera. En effet, sous Louis XVI, les forains émigrent au boulevard; ces théâtres du boulevard vont sans cesse se multipliant; ils auront intérêt à exploiter un genre qui n'exige que peu de dépenses. D'ailleurs, ici encore, c'est le cou-

plet qui sera l'élément vital; le « vaudeville » donnera son nom au genre, et les principaux fournisseurs en seront les chansonniers, membres du Caveau. Comme le XVIIIe siècle finissant nous avait donné les paysanneries de l'opéra comique sentimental, nous devrons au XIXe siècle commençant le vaudeville bourgeois de Désaugiers. Désormais installé à la scène, le couplet s'imposera comme un ornement nécessaire jusqu'au temps de *la Dame aux camélias* et des *Filles de marbre*, et le vaudeville, modifié et perfectionné par Scribe, envahira la comédie.

Il resterait en effet, et ce ne serait pas le côté le moins curieux de la question, à suivre l'influence exercée par les théâtres forains sur les autres théâtres, et à constater la répercussion des genres nouveaux de l'opéra comique et du vaudeville sur ceux qui occupaient les grandes scènes. De bonne heure les « grands comédiens » et les chanteurs privilégiés se préoccupèrent des succès de leurs humbles rivaux, et, si le premier moyen dont ils s'avisèrent fut de tâcher de les réduire au silence, un autre fut de chercher à leur dérober quelques-uns des procédés par lesquels ils avaient su conquérir l'applaudissement. Déjà en 1726, dans le prologue de la parodie d'*Atis*, la Folie constate l'envahissement de tous les théâtres par le genre forain. Elle est allée à l'Opéra : on y jouait un opéra comique de

Piron. Elle est entrée à la Comédie-Française : Arlequin, Pierrot, Colombine y faisaient leurs culbutes et leurs cabrioles. Aux Italiens, elle a trouvé les mêmes divertissements. Sans doute la Folie ne saurait être impartiale et il est de toute évidence qu'elle passe la mesure et abonde dans son sens. Il reste qu'il serait impossible de faire une histoire de la comédie au XVIIIe siècle, sans y tenir grand compte des changements qui s'y sont introduits par suite du voisinage des spectacles forains. Les auteurs qui travaillent pour la Comédie-Française ont le plus souvent commencé par se faire la main en travaillant pour la Foire. Ils y ont pris des procédés de travail, contracté des habitudes et un tour d'esprit, dont ils auraient peine et dont ils ne chercheront d'ailleurs pas à se défaire complètement. Favart a écrit *la Chercheuse d'esprit* avant d'écrire *les Trois Sultanes*, et Sedaine a donné *Rose et Colas* avant *le Philosophe sans le savoir*. En changeant de scène, ils n'ont presque pas changé de manière. Si la comédie s'entoure de pittoresque et s'attache davantage à reproduire le milieu, c'est que l'opéra comique a rendu sous ce rapport le public plus exigeant. Si elle gagne en mouvement et si, avec Beaumarchais, ce mouvement s'accélère jusqu'à la folie, c'est qu'elle y est excitée par l'exemple du vaudeville. Enfin comment oublier que, pendant toute la première moitié de ce siècle, le vau-

deville nous a tenu lieu de comédie, et que, pendant toute la seconde, il a infesté la comédie et l'a gâtée par ses intrigues factices et ses personnages de convention?

Car, il faut bien l'avouer en terminant, si les spectacles forains ont eu une heureuse fortune et s'ils se sont continués par une postérité nombreuse, ce n'est pas à dire que les genres auxquels ils ont donné naissance aient été pour l'art dramatique des acquisitions dont il doive se montrer fier. Ni le monologue, ni la parodie, ni la revue, ni la féerie, ni l'opérette n'ont jamais prétendu à notre estime, et ils ont fait prudemment. Mais eux-mêmes l'opéra comique et le vaudeville sont d'assez bons types du genre faux. Créés pour le divertissement des badauds, sous les auspices de la fantaisie débridée, ils sont toujours restés en dehors de la vérité. On ne renie jamais tout à fait ses origines, et ce n'est pas impunément qu'on a pour ancêtres des farceurs de foire, des danseurs de corde et des escamoteurs de gobelets.

15 septembre 1900.

LA DÉCOUVERTE DE L'ANGLETERRE AU XVIIIe SIÈCLE [1]

Aux premières années du XVIIIe siècle, un événement considérable se produisit en France : la découverte de l'Angleterre. Notre XVIIe siècle monarchique, catholique, poli et lettré, n'avait éprouvé qu'une aversion mêlée d'un peu de pitié pour un pays déchiré par les discordes civiles et religieuses, et il ne se souciait guère de connaître ni les idées, ni les mœurs, ni les usages d'un peuple qu'il se représentait comme plongé en pleine barbarie. Dans la période qui s'ouvre en France après la révocation de l'édit de Nantes, en Angleterre après la Révolution de 1688, tout change. Les réfugiés servent de trait d'union entre les deux nations. Un mouvement de curiosité se dessine chez nous en faveur des choses anglaises ; le signal en est venu des pays protestants. De Hollande partent des gazettes qui nous initient à la littérature de nos voisins d'outre-Manche ; en Suisse paraissent, avec

1. *Lettres et voyages de M. César de Saussure*, avec une introduction de M. B. van Muyden, 1 vol. in-8°, chez Fischbacher.

un succès considérable, les *Lettres sur les Anglais et les Français*, du Bernois Béat de Muralt. Précisément en cette même année 1725, un jeune homme d'une grande famille vaudoise, César de Saussure, riche et féru de la passion des voyages, se mettait en route pour courir le monde. Il poussa jusqu'en Turquie. Mais cédant au courant nouveau, il était allé d'abord et tout droit en Angleterre, où il séjourna quatre années. Il prit des notes sur tout ce qu'il voyait et entendait dire. Au retour, il les rédigea et en composa, sous la forme de lettres qui était alors à la mode, une relation de voyage.

Les *Lettres et Voyages de Monsieur César de Saussure* étaient restés inédits : la première partie, relative à l'Angleterre, vient d'être publiée avec grand soin par le savant historien de la Confédération suisse, M. Van Muyden. Pour comprendre l'intérêt de ce document, il suffit apparemment de remarquer que, si Muralt avait connu l'Angleterre de 1694, les années de séjour du jeune Vaudois en Angleterre, qui vont de 1724 à 1729, sont aussi bien celles où y vécurent Voltaire, qui arrive à Londres en 1726, l'abbé Prévost, qui y vient une première fois en 1728, Montesquieu, qui y débarque en 1729 ; Saussure a eu sous les yeux la société même d'après laquelle Voltaire a écrit les *Lettres anglaises*.

Son témoignage a une valeur incontestable.

D'abord cet écrivain n'écrit pas pour le public. Il avoue avec une touchante modestie qu'il n'a jamais eu la démangeaison d'augmenter le nombre des mauvais auteurs; persuadé que son livre ne se vendrait qu'aux marchands épiciers, il a mieux aimé le garder en manuscrit; il est vrai que ce manuscrit circulait à Berne, Genève, Lausanne, et fut prêté à plus de deux cents personnes. Puis César de Saussure est un curieux; il fait son métier de voyageur avec une belle conscience; il a vraiment une âme de touriste : il veut tout voir. Muralt, qui ne s'intéresse qu'aux idées et aux mœurs et n'a nul souci du pittoresque, s'excusait de ne pouvoir régaler son lecteur du plan de quelque édifice, décrire un tombeau, blasonner des armes. « Ma négligence va si loin, ajoutait-il dédaigneusement, que je n'ai pas vu la cérémonie du jugement d'un lord qui s'est rendu depuis que je suis à Londres, et que je ne suis point allé voir les courses de chevaux qui sont un des plus grands spectacles d'Angleterre. Oserai-je vous le dire? J'ai négligé de voir le roi dans ses habits royaux. » Ce n'est pas le jeune Saussure qui se rendrait coupable d'une telle négligence; et surtout il ne s'en vanterait pas. Il visite les monuments et les décrit avec minutie. Il est friand de tous les spectacles. Il assiste à toutes les cérémonies officielles : couronnement du nouveau roi, installation des Chevaliers

du Bain, fête de Mylord Maire, et il ne manque pas d'en noter très exactement l'ordonnance et la pompe. Il va partout où on peut aller : au cercle du roi, au Parlement, au théâtre, à une pendaison, à l'office des quakers, à la synagogue, et au café. Rien de ce qui touche à la vie anglaise ne le laisse indifférent ; le va-et-vient des bateliers sur la Tamise, l'épaisseur de la boue dans les rues, la forme hétéroclite des fiacres, la propreté des femmes qui se lavent tous les jours, la recette pour faire du punch ou pour garder le charbon de terre, il a tout enregistré. Le fait est que, parmi tant de livres qu'on a composés sur l'Angleterre, il n'en est guère où l'on trouve plus de renseignements et de toute sorte.

Ajoutez que Saussure a encore une des qualités qui font le bon observateur, et qui consiste à ne s'émouvoir de rien. Dans aucune occasion, il ne se départ de son flegme, de sa placidité et de son imperturbable « bonne foi helvétique ». Qu'il s'agisse d'une fête à la cour, d'une scène de taverne ou d'une rixe dans la rue, ce lui est tout un et il ne songe qu'à bien ouvrir ses yeux. Lui vole-t-on une tabatière de prix dans sa poche de veste bien boutonnée, son habit boutonné par-dessus sa veste, et tenant les mains sur les poches de son habit ? quelle preuve sans réplique de l'habileté des pick-pockets ! Il est à Tyburn auprès du gibet, au moment où bourreau, chirurgiens, gens du peuple se disputent les

cadavres des pendus. « Tout cela forme une confusion et un tapage inconcevables, et assez amusants pour les spectateurs qui occupent un amphithéâtre bâti près du gibet pour la commodité des curieux; les places sont payantes. » Telle est l'ordinaire bonhomie du conteur. D'ailleurs nul artifice de style, mais une narration unie où rien ne vise à l'effet. Nous sommes en confiance.

Or, ce tableau des mœurs anglaises au début du XVIIIe siècle est d'abord celui d'une effroyable corruption. Entendez ce mot de corruption en tous les sens. Dans la vie publique, il signifie vénalité. « Je trouve qu'un grand nombre d'Anglais sont fort intéressés et que l'ont pourrait plutôt dire d'eux que des Suisses : point d'argent, point d'Anglais. C'est à ce défaut que la cour est redevable de la majorité dans le Parlement. » Dans la vie privée, il signifie immoralité. « Un homme et même un homme marié qui entretient une maîtresse ne s'en cache pas. On va de plein jour et nullement en secret dans les maisons de débauche. Un Anglais qui connaît bien son Londres m'a assuré qu'il y avait dans cette ville plus de quarante mille courtisanes.» La corruption s'étend aussi bien à toutes les classes de la société. Joueurs et ivrognes, les grands seigneurs ont des plaisirs ignobles, s'amusant à courir les rues la nuit et à se colleter avec les portefaix. L'ivrognerie est universelle. « Pendant le jour,

c'est le petit peuple qui se grise d'eau-de-vie, d'eau de genièvre et de bière forte. Le soir et pendant la nuit, ce sont les personnes de tous les autres rangs qui boivent du vin de Portugal et du punch. » Eau-de-vie ou vin de Portugal, punch ou genièvre, les hommes, les femmes, les seigneurs, les artisans, les ecclésiastiques et les enfants eux-mêmes en boivent à en crever. Le peuple est d'une grossièreté inouïe. Quand on est proprement mis, impossible de passer dans une rue sans y être insulté et appelé vingt fois : *French Dog*. « C'est là leur injure ordinaire, et selon eux la plus forte, qui veut dire *Chien de Français ;* ils la donnent indifféremment à tous les étrangers. » Encore doit-on s'estimer heureux, si l'on n'a pas reçu à la tête quelque charogne en guise de projectile.

La brutalité des gens du peuple éclate surtout dans le genre de réjouissances où ils se plaisent: faire battre les chiens, les coqs ou les humains. Saussure n'a pas manqué d'aller au « théâtre des gladiateurs ». Sa chance fit qu'il y fut régalé d'un spectacle bien intéressant : deux femmes s'y battirent dans toutes les règles. Les deux championnes étaient une grosse Irlandaise qui paraissait forte et dégourdie, et une petite Anglaise toute pleine de feu, extrêmement adroite et agile. A la première reprise, l'Irlandaise reçut une grande balafre à travers le front. Le combat n'en continua qu'avec plus d'entrain.

« Mais après avoir recommencé une cinquième attaque, la pauvre Irlandaise fut mise hors de combat par une longue blessure qui commençait sur l'os qui est au-dessous du col et qui descendait assez avant sur le téton gauche. Le chirurgien la recousit sur-le-champ sans quitter le théâtre. Cette blessure me parut mauvaise. Aussi celle qui l'avait reçue se tint pour convaincue et ne voulut pas recommencer ce jeu. Il en était temps : elles étaient l'une et l'autre tout en eau, fort essoufflées, et l'Irlandaise couverte de son sang. » Un autre jour, Saussure est retourné au théâtre pour y voir lutter des hommes. « Les deux combattants furent plusieurs fois blessés : l'un eut l'oreille gauche presque entièrement coupée avec un morceau de la peau attenant à la tête : le chirurgien lui recousit sur-le-champ. Il s'en vengea un moment après. Le combat ayant recommencé, il fit en effet à son ennemi une balafre au travers du visage, qui commençait au coin de l'œil gauche, lui fendait le nez et allait finir au bas de la joue droite. » Pour une fois, Saussure regretta son argent. L'écœurement lui était venu. Il réfléchit que c'est donc un genre de plaisir qu'il ne comprend pas, un sens qui lui manque ; mais les Anglais en jugent autrement et considèrent ces jeux sanglants comme un agréable divertissement.

Débauche, ivrognerie, férocité, ce sont autant de

détails qui abondent dans la relation de Saussure, mais dont l'auteur des *Lettres anglaises* négligera de se souvenir. De même, on trouverait sous la plume de Saussure quelques traits qui serviraient assez bien de correctifs, ou, si l'on veut, de notes explicatives au panégyrique enthousiaste que nos philosophes ont fait de la constitution anglaise. Car sans doute l'Angleterre de George Ier est admirablement gouvernée ; mais nous venons de voir que la corruption y est un moyen de gouvernement. Il arrive d'ailleurs qu'en se promenant par les rues on ait d'étranges spectacles : « On met sur la porte de Ludgate les têtes de ceux qui ont été exécutés pour crime de lèse-majesté, qu'on appelle ici haute trahison. Il y en a actuellement trois plantées sur des piquets : entre lesquelles on dit qu'il y a encore celle d'Olivier Cromwell. » En Angleterre, la justice s'accorde toujours avec l'humanité : toutefois les femmes qui ont trompé leur mari sont brûlées vives ; ce que Saussure n'hésite pas à déclarer excessif. La torture n'existe pas et on ne soumet pas les prisonniers à la question. « Les Anglais disent qu'il vaut mieux que dix coupables échappent à la justice humaine, plutôt qu'un seul innocent périsse. » Néanmoins, lorsqu'un criminel ne veut pas plaider sa cause et qu'il récuse l'autorité et le pouvoir du tribunal, on lui applique une espèce de question, appelée « la presse », dont Saussure nous donne

cette description savoureuse : « On couche le prisonnier à terre, on lui attache les mains et les pieds à des pieux, de façon que son corps soit en croix, et l'on met sur son estomac une planche que l'on charge de poids que l'on augmente de quatre heures en quatre heures. » Ce n'est pas la torture, certes non ; mais cela y ressemble furieusement. La tolérance religieuse y est absolue ; mais elle a pour base une foncière irréligion. Saussure, qui est bon chrétien, note ce libertinage qu'il a observé chez les grands, tant par rapport à la religion que par rapport aux mœurs. Quant au peuple, « je suis persuadé, dit il, qu'un très grand nombre n'ont jamais été à l'église, et n'ont aucune teinture de religion.» La liberté de penser est entière, à moins pourtant qu'on ne prétende à quelque emploi civil ou militaire. Ce pays qui a vingt religions, sans avoir de religion, a tout de même une religion d'État. Et il va sans dire que lorsqu'on parle de liberté c'est toutes exceptions faites à l'égard des catholiques. On tolère, par exemple, qu'ils se rendent le dimanche à certaines chapelles que possèdent chez eux de grands seigneurs, leurs coreligionnaires. « Ces assemblées particulières sont interdites par les lois, mais le ministère actuel est fort tolérant et il ferme les yeux, pour ne pas s'en apercevoir. Je ne doute pas cependant que, si cela allait trop loin, il n'y mît ordre, car il doit se souvenir des maux et des révo-

lutions que le zèle amer des catholiques a causés en Angleterre... Lorsqu'on enrôle des soldats, surtout pour les gardes, on leur fait prêter serment qu'ils sont protestants. Si l'un d'eux, après avoir été enrôlé et après avoir servi quelque temps, venait à être découvert allant à la messe et faisant profession de la religion catholique, il serait condamné à être pendu. » Que pourrait-on bien lui faire dans un pays où il y aurait moins de tolérance et un moindre respect de la liberté de penser ?

Quel est, en dernière analyse, le jugement que porte notre voyageur sur cette vie anglaise qu'il a si minutieusement décrite ? César de Saussure s'est efforcé de composer une relation complète, et de noter les défauts aussi bien que les qualités des Anglais. Bien des choses l'ont séduit, dès son arrivée dans le pays, et notamment l'air de prospérité qu'il a observé dans toutes les classes : les paysans eux-mêmes sont bien nourris et confortablement vêtus. D'autre part, il a été choqué par cet orgueil des Anglais et cet amour-propre, qui leur donne à penser qu'il ne se fait rien de bien hors de chez eux. Dans la mesure où ses préjugés le lui permettent, Saussure tâche d'être impartial. Il n'en est que plus intéressant de le voir établir entre les Anglais et les Français cette sorte de comparaison qui, depuis Muralt, tend à devenir un lieu commun de la littérature étrangère, jusqu'à ce qu'elle devienne une

coquetterie de nos écrivains, et qui, sur tous les points, aboutit à proclamer la supériorité des Anglais. Car c'est toujours à la France que Saussure se reporte en pensée, et il se sert de son exemple comme de repoussoir. S'agit-il du gouvernement, de l'administration des finances et de la justice? C'est par contraste avec le despotisme français, avec l'arbitraire français, qu'il se livre à un panégyrique enthousiaste et sans réserve de la Constitution anglaise. « L'Angleterre est une des nations du monde les plus heureuses et les mieux gouvernées de l'Europe... L'on dit communément que les rois d'Angleterre ont tout le pouvoir nécessaire pour faire à leurs sujets autant de bien qu'ils veulent, mais que les lois les lient et les empêchent de faire du mal. » Voltaire ni Montesquieu ne se sont fait faute de le répéter, et précisément en ces termes. Tandis que les Français se font du souverain une idole qu'ils n'osent apercevoir que de loin, les Anglais saluent familièrement leur prince, et à l'occasion lui lâchent une bordée d'injures cordiales. Plus d'une fois les bateliers de la Tamise ont accueilli la reine Anne du sobriquet de « boutique d'eau-de-vie », sans qu'elle ait jamais songé à s'en formaliser. Voilà les mœurs de la liberté. Pour la perception des impôts, on n'emploie pas, comme en France, le système de la ferme, et le peuple n'est pas ainsi exposé à la tyrannie et aux vexations des

traitants. Devant les tribunaux où fonctionne le jury, l'accusé est entouré de toutes les garanties; la justice est équitable, la pénalité n'est jamais cruelle.

S'agit-il du caractère des deux nations? Le parallèle est ici prolongé à satiété, poussé dans tous les détails, et, si l'opposition est nettement marquée, ce n'est pas à notre avantage. Aux Français l'esprit, mais aux Anglais le bon sens; à ceux-ci la solidité, la frivolité à ceux-là. « On voit rarement, parmi les Anglais, de ces esprits vifs, pétulants, enjoués, comme il y en a tant en France. Il y en a peu qui s'amusent à forger et à écrire des romans d'amour dans le goût des Français. Mais il y en a beaucoup qui écrivent des ouvrages savants et profonds, tels que ceux de Newton, de Tillotson, de Ratclif, d'Addison et de tant d'autres. » Il semble que, dans la patrie de Descartes et de Pascal, Saussure aurait pu trouver quelques ouvrages qui n'étaient pas des romans d'amour; mais on sait de reste que les faits ne prévalent jamais contre une opinion préconçue. Le Français naît courtisan, tandis que l'Anglais aime trop la liberté pour être propre aux mœurs de la cour: il n'est pas rampant, il ne fait jamais de bassesses pour obtenir quelque chose : un homme disgracié de la Cour ne perd point ses amis; au contraire, souvent il en acquiert de nouveaux. Le Français recherche avant tout les

satisfactions de vanité, l'Anglais leur préfère les avantages sérieux : « Le commerce n'est point regardé dans ce pays sur le même pied qu'il l'est en France ou en Allemagne. Celui qui s'y adonne ne déroge point. Le fils d'un pair peut devenir marchand sans perdre ses droits. On voit souvent le cadet d'un lord se mettre dans le commerce, et, au bout de quelques années, rétablir les affaires de sa maison dérangée par la mauvaise conduite de son frère aîné. » Le Français est l'homme de société, esclave de la mode, respectueux de l'opinion d'autrui, inquiet du qu'en-dira-t-on et poursuivi par la crainte du ridicule ; nulle personnalité, aucun relief, le caractère effacé par les exigences de la vie de salon. L'Anglais lui seul sait être un individu. Plutôt que de subir la gêne et la contrainte, et jaloux uniquement de vivre à sa fantaisie, il passera, s'il le faut, pour singulier et bizarre. Excessif en toutes choses, il pousse les vertus et les vices plus loin qu'aucune autre nation. Ce principe, qui consiste à aller toujours jusqu'aux extrémités, il l'applique en toutes occasions, et de là viennent des effets qui, en apparence, semblent si différents. « Les uns aiment avec passion la chasse, les chevaux et les chiens ; d'autres les femmes, le vin et le jeu ; d'autres les spectacles, et d'autres enfin l'étude et les sciences. Ne faisant rien à moitié, ils se consacrent entièrement au genre de plaisir qui les attire

le plus. Je suis persuadé que c'est là une des raisons pour lesquelles on voit en Angleterre tant de savants de premier ordre, tant de libertins et de débauchés. » Et voilà déjà la théorie de l'expansion intégrale de nos facultés, et le paradoxe de « l'énergie » !

Quand on vient de faire route avec ce charmant compagnon de voyage qu'est César de Saussure, et de terminer cette lecture que Voltaire qualifiait « d'amusante et d'utile », il est bien vrai qu'on s'est instruit autant que diverti. Car on voit, avec une clarté qui est celle de l'évidence, en quoi a consisté cette influence anglaise, qui ne va cesser d'aller croissant à travers notre XVIIIe siècle, et on comprend quels changements elle devait amener, en se propageant, dans nos idées et dans nos mœurs. Les opinions de César de Saussure ne sont pas des opinions singulières; cet homme aimable ne se soucie pas plus d'être original qu'il ne redoute d'être sincère. Il emprunte maintes fois à Muralt idées et expressions : de Vaudois à Bernois, ce sont privautés de bon voisinage. Saussure reflète très exactement son milieu: il est un interprète de l'opinion communément répandue dans la société où il a vécu. Cette opinion consistait à exalter l'Angleterre pour l'opposer à la France. On ne niait pas qu'il n'y eût encore des traces de barbarie dans la première, mais comme on en peut trouver dans un

pays plein de sève et de vigueur qui marche hardiment dans la voie du progrès et s'y est avancé plus loin qu'aucun autre. On ne contestait pas davantage qu'il n'y eût encore bien de l'agrément et de la politesse dans les mœurs françaises; mais c'était l'élégance vieillie d'une société près de tomber en ruines.

Et qui ne voit ce que les philosophes français sont allés chercher dans cette Angleterre où les guidaient les gazetiers hollandais et les voyageurs suisses? Ils y ont trouvé des exemples qui les ont aidés à combattre les abus de leur temps : ç'a été la partie bienfaisante de leur œuvre, et c'est bien à quoi il sert en tout temps de s'informer de ce qui se passe à l'étranger. Ils y ont puisé en outre des armes contre tout ce qui leur déplaisait en France et qui était d'abord son gouvernement, ensuite sa religion, ses coutumes et son esprit traditionnel.

15 décembre 1903.

QUEL EST L'AUTEUR DES ÉCRITS DE DIDEROT?

De qui sont les œuvres posthumes de Diderot ? Cette question se trouve aujourd'hui posée, et de la façon la plus irritante, par suite d'une précieuse découverte due à M. Ernest Dupuy. Furetant, il y a quelques années, dans les boîtes des quais, M. Dupuy tombait sur un manuscrit de l'écriture de Naigeon, contenant, sauf les dernières pages qui manquent, le texte du *Paradoxe sur le Comédien*, tel qu'il est imprimé dans les plus récentes éditions. Raturé, surchargé, augmenté d'additions marginales, ce manuscrit ne pouvait être ni une simple copie, ni une minute exécutée sous la dictée de Diderot. Il fallait que celui qui en avait tracé les lignes en eût été non pas seulement le scribe, mais le rédacteur. En d'autres termes, la copie du *Paradoxe* actuellement conservée à Saint-Pétersbourg, et qui jusqu'ici a fait autorité, est la mise au net d'un ouvrage dont le manuscrit trouvé par M. Ernest Dupuy est le brouillon. Afin que nous en puissions

juger, M. Dupuy nous met sous les yeux les pièces du procès dans une édition critique du *Paradoxe sur le Comédien* [1], et nous invite à le suivre dans ses conjectures. C'est, une fois de plus, un chapitre nouveau qui s'ouvre dans l'histoire du texte de Diderot.

Jusqu'à ce jour, on tenait pour admis que le *Paradoxe* est une seconde version, exécutée par Diderot lui-même, d'un opuscule paru de son vivant, les *Observations sur l'art du Comédien*, insérées dans la *Correspondance* de Grimm, en 1770. En soumettant les deux versions à une étude comparative, dont on s'étonne que l'idée ne fût encore venue à personne, M. Ernest Dupuy est parvenu à déterminer la nature des principaux « ajoutés » par lesquels le texte du *Paradoxe*, beaucoup plus étendu, diffère de celui des *Observations*. Ils se composent d'abord d'emprunts faits aux œuvres mêmes de Diderot, soit déjà parues, soit encore inédites; en second lieu, de passages pillés dans les *Mémoires* de Mlle Clairon, dans la *Vie de Diderot* par Mme de Vandeul, dans *l'Art de la Comédie* de Cailhava, dans les *Préfaces dramatiques* de Voltaire, enfin d'extraits de la *Correspondance* de Grimm. Centons et plagiats ne peuvent guère être mis sur le compte de Diderot; il faut donc que la responsabilité en

1. Ernest Dupuy, *Paradoxe sur le Comédien*. Edition critique, 1 vol. (Lecène et Oudin).

incombe à Naigeon : c'est lui qui se serait livré à ce travail de marqueterie pour enfler le texte des *Observations*, et qui aurait, avec de vieux matériaux et des pièces de rapport, composé un ouvrage nouveau.

Le *Paradoxe* est-il donc l'œuvre de Naigeon, comme incline à le croire M. Dupuy? Ou Diderot avait-il réellement composé des *Observations* une seconde rédaction que Naigeon aurait seulement retouchée? C'est là un point sur lequel il est encore difficile de se prononcer. Du moins, un fait semble-t-il suffisamment établi : celui du parfait sans-gêne avec lequel Naigeon traitait le texte de son maître. La première conséquence en est qu'apparemment les historiens des lettres les plus favorables à Diderot parleront désormais du *Paradoxe* avec un peu moins d'admiration qu'ils n'avaient pris l'habitude de le faire. Le décousu, les contradictions, les incohérences, les négligences et les non-sens, qu'il était facile d'y relever, passaient pour autant de beautés. Quelle verve, quelle fantaisie, quelle fougue! C'était, saisie sur le vif, la conversation même de Diderot, qui fut un des plus éblouissants causeurs de son temps. L'éclat de ces mêmes beautés ne pourra manquer de se ternir, dès qu'on sera réduit à n'y voir que des interpolations.

Mais les conséquences de la découverte de M. Dupuy vont bien plus loin. Songez que le *Para-*

doxe fut publié, pour la première fois, en 1830, dans un recueil en quatre volumes de *Mémoires, correspondance et ouvrages inédits* de Diderot, où se trouvaient, pour la première fois aussi, les *Lettres à M*lle *Volland* et le *Rêve de d'Alembert!* Songez que tous les écrits posthumes nous sont arrivés après une série de pérégrinations et d'aventures de toute sorte, et par l'entremise de Naigeon, ou d'autres Naigeons, qui s'appelaient Grimm, l'abbé de Vauxcelles, Jeudy-Dugour, Brière et Walferdin! C'est plus qu'il n'en faut pour éveiller nos doutes sur l'authenticité elle-même d'une bonne partie de l'œuvre de Diderot, qui est aussi la plus significative, et celle dont on a coutume de se servir pour caractériser l'homme et l'écrivain, dessiner sa physionomie, marquer sa place parmi les penseurs de son temps et déterminer la part qui lui revient dans le mouvement des idées. Pour peu qu'on y regarde de près, on verra les questions se presser et l'on s'apercevra combien de points obscurs, intéressant à la fois l'œuvre et la vie du philosophe, ont échappé jusqu'ici à la diligence de ses éditeurs et à la clairvoyance de ses biographes.

Tout ici est singulier. On sait qu'au moment de la mort de Diderot la majeure partie de son œuvre était inédite. Les contemporains de cet homme bruyant, parlant, agissant, n'ont rien connu de ce qu'il avait écrit de plus hardi, de plus profond et

de plus cynique. Ils n'ont connu ni *la Religieuse*, exhumée en 1796 par le libraire Buisson, qui la publie sans dire d'où elle lui vient, ni *Jacques le Fataliste*, offert par le prince Henri de Prusse à l'Institut de France, ni les *Salons*, ni le *Supplément au voyage de Bougainville*, insérés par Naigeon dans son édition en 1798, ni le *Neveu de Rameau* publié en 1821, ni le *Paradoxe*, ni la *Promenade du Sceptique*, ni le *Rêve de d'Alembert*, ni la *Correspondance*, ni le *Plan d'une Université*, ni d'autres opuscules, qui, de 1830 à 1877, sortaient peu à peu de leurs cachettes. Il y a deux ans, M. Maurice Tourneux nous donnait encore le texte d'*Observations* inédites rédigées par le philosophe pour Catherine II. Ces publications successives ont eu pour effet de ramener sans cesse l'attention sur Diderot, de renouveler à mesure l'étude de son œuvre, de raviver l'éclat d'une figure qui chaque fois paraissait plus originale et plus curieuse. Toutefois, il est difficile de nier qu'en nous réservant la primeur de son œuvre Diderot n'en ait diminué la portée.

En effet, une œuvre n'existe pas seulement par elle-même, elle existe en outre par rapport au milieu où elle se produit. Sa valeur est faite, pour une certaine part, de l'action qu'elle exerce et de la réaction qu'elle provoque. Combien l'*Encyclopédie* n'emprunte-t-elle pas de son intérêt aux circons-

tances dont sa publication fut entourée? Et comment, dans l'idée que nous nous faisons du *Discours de l'inégalité des conditions* ou de *l'Émile*, ne pas faire entrer le souvenir de l'ébranlement qu'a produit leur apparition? C'est ce rayonnement qui manque aux écrits de Diderot. Il leur manque d'avoir baigné dans l'atmosphère d'une époque. Ils n'ont pas eu cette espèce d'achèvement que donne à une œuvre la collaboration du public. Le principe de vie qui était en eux ne s'est pas développé et complété en concourant à la vie d'une société. Lacune d'autant plus frappante, quand il s'agit d'œuvres qui sont en partie des œuvres de circonstance, et dont la valeur réside surtout dans l'intention polémique. Pour ne prendre qu'un exemple, si *la Religieuse* est autre chose qu'un roman libertin et saugrenu, il faut que ce soit un réquisitoire contre les couvents, et Diderot n'est excusable de l'avoir écrit que s'il a voulu par ce moyen épargner aux jeunes filles sans vocation pour la vie monastique les tortures d'une réclusion forcée. Mais alors, quel malheur que l'œuvre ait paru après que les couvents de l'ancien régime eurent été forcés par la Révolution!

D'autre part, c'est ici la source d'une erreur ou d'une illusion à laquelle n'échappent que bien rarement les biographes de Diderot. Car c'est à travers son œuvre tout entière que Diderot leur

apparaît aujourd'hui. Quand ils songent à l'auteur de la *Lettre sur les aveugles* ou au rédacteur de *l'Encyclopédie*, il leur est difficile d'oublier totalement l'auteur du *Supplément au Voyage de Bougainville* et du *Rêve de d'Alembert*. Ils n'arrivent pas à l'apercevoir avec les mêmes yeux que faisaient les contemporains, moins complètement informés que nous. Ils s'abusent sur la place qu'il a tenue dans son temps et sur la part d'influence qui lui revient.

Diderot meurt en 1784. A qui laisse-t-il le soin de publier ses manuscrits ? Ce n'est pas à Grimm, son ami le plus intime et dont il avait été le collaborateur assidu, c'est à Naigeon. Il connaissait pourtant le personnage et savait ce qu'on pouvait craindre de lui, puisqu'il ne pouvait ignorer que plus d'un passage des écrits de d'Holbach ne fût de sa façon. Sur un point particulier il avait lui-même constaté certaine manie de son futur éditeur. C'est au surplus Naigeon qui nous en informe. « Diderot, souvent témoin de la colère et de l'indignation avec lesquelles je parlais des maux sans nombre que les prêtres, les religions et les dieux de toutes les nations avaient faits à l'espèce humaine, et des crimes de toute espèce dont ils avaient été le prétexte et la cause, disait des vœux ardents que je formais *pectore ab imo* pour la destruction des idées religieuses, quel qu'en fût l'objet, que

c'était mon *tic*, comme celui de Voltaire était d'écraser l'infâme. » On nous dira peut-être qu'il n'y avait rien là pour effrayer Diderot ; mais justement la question est de savoir dans quelle proportion l'athéisme de Diderot a été revu et augmenté par celui de Naigeon. Que celui-ci ait eu une âme de disciple, cela ne fait pas de doute ; mais on voudrait savoir dans quelle mesure le maître a été victime du disciple. Naigeon est de ces obséquieux et de ces médiocres qu'il n'est pas rare de voir s'insinuer auprès d'un grand écrivain et prendre sur lui une singulière et réelle influence. Un jour vient où ils accaparent sa mémoire, la rapetissent à leur taille, et faussent la signification de son œuvre, en lui communiquant l'étroitesse et la raideur de leur propre esprit.

Ce qui augmente notre surprise, c'est qu'ayant fait choix d'un pareil éditeur Diderot n'ait pris contre lui aucunes sûretés, mais qu'il lui ait au contraire laissé carte blanche. Ses déclarations sont formelles. Au moment de partir pour la Russie, il rédige cette espèce de testament littéraire : « Comme je fais un long voyage et que j'ignore ce que le sort me prépare, s'il arrivait qu'il disposât de ma vie, je recommande à ma femme et à mes enfants de remettre tous mes manuscrits à M. Naigeon qui aura, pour un homme qu'il a tendrement aimé et qui l'a bien payé de retour, le soin d'*arran-*

ger, de revoir et de publier tout ce qui lui paraîtra ne devoir nuire ni à ma mémoire, ni à la tranquillité de personne. » Plus catégoriques encore sont les termes de la dédicace placée en tête de la seconde édition de l'*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*, adressée au même Naigeon : « Disposez de mon travail, comme il vous plaira ; vous êtes le maître d'approuver, de contredire, *d'ajouter*, de retrancher. » Il semble donc que Diderot ait, par avance, autorisé toutes les fantaisies de Naigeon, et qu'il eût pour l'intégrité de son texte beaucoup moins de scrupules que nous n'en avons nous-mêmes.

Comment Naigeon a-t-il usé de l'autorisation qui lui était si libéralement accordée ? Nous ne songeons guère à lui reprocher de n'avoir pas partagé certaines manies chères aux érudits de notre temps. Depuis cent ans, l'idée qu'on se fait des devoirs d'un éditeur a totalement changé ; c'est dire qu'on est tombé d'un excès dans un autre. A l'heure qu'il est, c'est un principe indiscuté et une manière de dogme que tous les papiers laissés par un écrivain appartiennent au public et qu'on ne saurait faire tort à la postérité du plus informe de ses brouillons et de la moins avouable de ses élucubrations. Cela explique, sans les excuser, tant de publications fâcheuses faites de nos jours et dont la mémoire de nos contemporains n'aura qu'à souffrir. Contre ces fanatiques de la publication intégrale,

c'est Naigeon qui avait raison quand il écrivait : « Je sais que le commun des lecteurs veut avoir indistinctement tout ce qu'un auteur célèbre a écrit, ce qui est presque aussi ridicule que de vouloir savoir tout ce qu'il a fait et tout ce qu'il a dit dans le cours de sa vie ; mais il faut avouer aussi que la cupidité et le mauvais goût des éditeurs n'ont pas peu contribué à corrompre à cet égard l'esprit public. On a dit d'eux qu'ils vivaient des sottises des morts, et cela n'est que trop vrai. Plus occupés de grossir le nombre des volumes que du soin de la gloire de celui dont ils publient les ouvrages, ils recueillent avidement et avec le même respect tout ce qu'il a produit de bon, de médiocre et de mauvais. » Si donc Naigeon se fût contenté de jeter au feu quelques pages ordurières ou amphigouriques de Diderot, j'oserai dire que le mal n'eût pas été grand. Mais ce n'est pas ce qu'il a fait. Ces déclarations si judicieuses lui ont été inspirées beaucoup moins par aucun respect pour la mémoire de son auteur, que par sa rancune contre ceux qui l'avaient devancé dans la publication de quelques-uns de ses inédits. S'il eût voulu réduire *Jacques le Fataliste* à l'épisode de Mme de La Pommeraye, et supprimer quelques pages de *la Religieuse*, afin que « la mère la plus réservée, la plus scrupuleuse, en pût prescrire sans crainte la lecture à sa fille, » c'est parce qu'il ne se conso-

lait pas que d'autres eussent publié ces romans avant lui. Ce qui achève de déprécier à nos yeux l'honnêteté des mobiles de Naigeon, c'est que, rééditant les *Bijoux indiscrets*, il y ajoute trois chapitres d'obscénités dont il n'est nullement prouvé qu'il ne soit pas l'auteur. Le tort de Naigeon n'est pas d'avoir rien supprimé du texte de Diderot, mais c'est d'y avoir ajouté.

De même nous n'en voudrions guère à Naigeon, s'il se fût borné à corriger quelques expressions baroques ou tournures biscornues dans les textes qui lui étaient confiés. Quand il s'agit d'établir un texte, les éditeurs d'aujourd'hui poussent le scrupule jusqu'à la superstition et jusqu'à la puérilité. Le déplacement d'une virgule est pour eux une affaire d'État, et, s'il a échappé à leur auteur une évidente négligence, une incorrection involontaire, ils se tiennent engagés d'honneur à la respecter. C'est affaire de tact. Mais ce ne sont pas des corrections, ce sont de véritables arrangements que Naigeon s'est permis. Nous avons sur ce point son aveu dépouillé d'artifice. « Je commence, écrit-il, par une remarque générale, qui me paraît très importante, c'est que je ne connais aucun manuscrit de Diderot parmi ceux qui ont quelque étendue, qui puisse être imprimé dans l'état où il l'a laissé. Je n'en excepte pas même les meilleurs ouvrages de cette riche collection. Ils ont tous besoin d'un édi-

teur qui joigne à des connaissances profondes sur divers objets, un esprit juste et surtout un goût très sévère : ces conditions sont d'autant plus nécessaires pour donner une édition des manuscrits de Diderot qu'il avait, en écrivant ses derniers ouvrages, deux tons très disparates : un ton domestique et familier qui est mauvais, et un ton réfléchi qui est excellent. » Et voilà bien pour nous faire frémir ! Nous sommes avertis que parmi les écrits de Diderot qui ont passé par les mains de Naigeon, il n'en est pas un auquel l'éditeur n'ait imposé sa collaboration, en vue d'y substituer au ton domestique le ton réfléchi !

Comment expliquer enfin le retard apporté par Naigeon à publier quelques-uns des manuscrits qu'il prétend avoir eus en sa possession? Faut-il croire qu'il ait été découragé par le peu de succès qu'obtint l'édition de 1798? Répugnait-il à publier des ouvrages dont le caractère ne fût pas exclusivement philosophique? Ou peut-être croyait-il pouvoir se défaire plus avantageusement de ces papiers, en les vendant à des libraires étrangers? C'est ce que donnerait à croire une lettre de Mme de Villeneuve, sœur de Naigeon, qui, en 1810, au lendemain de la mort de son frère, écrivait à Mme de Vandeul pour lui offrir de reprendre des copies ou manuscrits des ouvrages de Diderot : « Des personnes qui connaissent ma position m'ont assuré que je place-

rais ces manuscrits avec avantage chez des libraires étrangers; mais sachant tout le respect que vous portez à la mémoire d'un père qui vous chérissait, j'ai cru que vous saisiriez une occasion de posséder des ouvrages dont l'impression pourrait troubler votre tranquillité. » Et il est bien vrai qu'il se fait en Allemagne un étrange commerce autour des papiers de Diderot. C'est en Allemagne que paraissent les *Mémoires* de Mme de Vandeul, avant de paraître en France. C'est en Allemagne qu'on avait pu lire *Jacob und sein herr*, avant qu'on ne connût en France *Jacques le Fataliste*. C'est de même en Allemagne qu'il est parlé pour la première fois du *Neveu de Rameau*, et l'odyssée de ce roman est curieuse entre toutes. « A la fin de 1804, écrit Gœthe, Schiller m'apprit qu'il avait entre les mains un manuscrit, encore inédit et resté inconnu, d'un dialogue de Diderot intitulé *le Neveu de Rameau*. Il me dit que Goschen avait l'intention de le faire imprimer, mais que d'abord, afin d'exciter plus vivement la curiosité publique, il se proposait d'en publier une traduction en allemand. On me confia ce travail, et comme, depuis longtemps, j'avais un grand respect pour l'auteur, je m'en chargeai volontiers. » La traduction de Gœthe ne réussit pas auprès du public allemand, et Goschen ne publia jamais l'original. En 1821, le *Neveu* paraît enfin à Paris! Seulement au lieu du texte de Diderot, ce

qu'on donnait aux lecteurs français n'était qu'une traduction de l'allemand. Deux faussaires, de Saur et de Saint-Geniès, avaient tout bonnement traduit la traduction de Gœthe. Obligé d'avouer sa supercherie, lorsque paraît un nouveau texte imprimé par l'éditeur Brière sur une copie qu'il disait avoir reçue de Mme de Vandeul, de Saur ne se tient pas pour battu et somme Brière de présenter l'autographe de Diderot. Brière gémit : « Le méchant sait bien que cet autographe envoyé au prince de Saxe-Gotha ou au prince Henri de Prusse a été détruit! » Or, cet autographe n'avait pas été détruit, puisqu'il a été retrouvé récemment par M. Monval [1] chez un étalagiste du quai Voltaire. Mais la copie, sur laquelle avait été faite l'édition Brière, avait elle-même été retravaillée par un certain Walferdin. Dans la notice qui accompagne l'édition Monval, M. Thoinan, comparant au manuscrit le texte qui a longtemps fait autorité, s'étonne qu'un texte tronqué, expurgé, rempli de fautes et de non-sens, ne résistant pas à un examen un peu attentif, ait fait illusion à tant de lecteurs et pendant plus de soixante ans. C'est la même surprise qu'éprouve aujourd'hui M. Dupuy en soumettant à un examen critique le texte du *Paradoxe*.

1. *Le Neveu de Rameau*, publié pour la première fois sur le manuscrit original par G. Monval et E. Thoinan (Plon, Bibl. elzévirienne.)

On voit combien l'édition de Diderot donnée par Naigeon en 1798, celle donnée par Brière en 1821, le supplément donné par Paulin en 1830 paraissent justement suspects. Mais quelle confiance accorder à l'édition Assézat, à laquelle nous nous référons depuis vingt-cinq ans? Dans la partie du moins qui a été établie par Assézat lui seul, elle est dépourvue de toute critique et ne fait le plus souvent que reproduire les éditions antérieures. Il suffirait, pour nous mettre en garde, de cet étonnant certificat de bonne foi octroyé dès la première page au plus fantaisiste des éditeurs : « On a parfois accusé Naigeon d'avoir altéré le texte dans l'intérêt de ses opinions philosophiques propres. Nous avons comparé, avec le plus grand soin, l'édition de Naigeon avec les éditions originales et avec les manuscrits. Et nous sommes sorti de ce travail de comparaison convaincu que Naigeon a été un éditeur consciencieux, honnête, et qu'il n'a pas dépassé les limites qui lui étaient assignées dans le mandat qu'il tenait de Diderot lui-même. » De qui se moque-t-on ici ? Et pense-t-on que nous ayons oublié les déclarations sans ambages que Naigeon multiplie tout au long de ses Mémoires? Au surplus, nous tenons aujourd'hui les preuves, et Naigeon est pris en flagrant délit d'interpolation. Pour le *Neveu de Rameau*, l'édition Assézat reproduit en grande partie le texte

de l'édition Brière, reconnu fautif. Pour les *Lettres à Mlle Volland*, le texte n'en a pas même été collationné sur le manuscrit de Saint-Pétersbourg. Enfin M. Dupuy remarque ingénieusement que le texte du *Salon de 1767* n'y occupe pas moins de quatre cents pages, et semble démesurément long si on le compare à celui des autres *Salons* de Diderot. Naigeon, cet ancien élève de Van Loo et de Lemoyne, ne l'aurait-il pas enflé comme il a fait pour le *Paradoxe*, et n'y aurait-il pas mêlé ses propres conceptions esthétiques, comme ailleurs il a prêté à Diderot ses idées philosophiques ? Il paraît que le manuscrit du *Salon de 1767* existe, et que quelqu'un l'a vu. Où est-il ? Où sont les manuscrits de Diderot et est-il exact, comme se sont empressés de le déclarer les différents éditeurs, qu'ils aient été détruits ? Que valent ces copies qui ont circulé chez les libraires d'Allemagne ? Que valent les copies ou les originaux envoyés à Saint-Pétersbourg avec la bibliothèque achetée par Catherine ? Qu'est-il advenu des papiers de Naigeon ? Autant de questions qu'un éditeur de Diderot ne saurait plus éluder. A défaut d'une comparaison avec les manuscrits, il est toujours possible de faire sur les textes mêmes un travail analogue à celui qu'a fait M. Dupuy sur le texte du *Paradoxe*, afin d'y découvrir des traces de remaniements. En tout cas, il est acquis dès maintenant, — ce qu'au surplus

on soupçonnait depuis longtemps. — que l'édition Assézat est totalement insuffisante, que le texte de Diderot offre une matière encore neuve au travail des érudits et que l'édition critique de ses œuvres reste à faire.

Une autre question, et non la moins curieuse à élucider, serait celle de l'espèce de mystère dont s'entourent les dernières années de Diderot. Tandis qu'en une dizaine d'années il avait publié coup sur coup : les *Pensées philosophiques*, les *Bijoux*, la *Lettre sur les Aveugles*, les opuscules sur l'art dramatique, brusquement il cesse de publier et, pendant plus de vingt années, le seul ouvrage qu'il donne au public est ce lourd et fastidieux *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. Quelle peut être la cause de cette sorte de retraite? Notez que pour aucun autre écrivain nous ne constatons un fait analogue. Bayle, Fontenelle, Montesquieu, Voltaire, Rousseau restent sur la brèche jusqu'au dernier jour, publiant de nouveaux ouvrages, corrigeant les éditions des anciens. Dans le cas d'un Racine qui se condamne au silence, nous savons exactement quels motifs l'y ont déterminé, quels déboires et quels scrupules lui ont fait souhaiter le repos. Pour ce qui est de Diderot, on n'aperçoit aucun motif plausible. Est-ce que ses travaux d'éditeur de l'*Encyclopédie* occupent toute son activité ? Mais e moment où il cesse de publier est justement celui

où s'achève l'*Encyclopédie*. Est-ce qu'avec la prodigalité qui lui est coutumière il se laisse prendre par les importuns le meilleur de son temps, et ne sait pas assez bien défendre son travail personnel? Mais ç'a été l'histoire de toute sa vie. Est-ce qu'il a redouté l'extrême hardiesse de quelques-uns de ses écrits et craint que l'heure ne fût pas venue de les faire paraître? Il est d'avis qu'il y a deux classes d'écrivains : « ceux qui ont travaillé pour le commun, qui se sont assujettis aux idées courantes et qui ont perdu de leur réputation, à mesure que l'esprit humain a fait des progrès, et ceux trop forts pour le temps où ils ont paru, peu lus, peu entendus, peu goûtés, demeurés longtemps obscurs, jusqu'au moment où un autre siècle leur a rendu justice. » Aurait-il considéré que ses contemporains étaient indignes de le comprendre, et n'aurait-il voulu travailler que pour la postérité? Ce n'est guère probable, et, comme on dit, cela ne ressemble pas à Diderot. Est-ce, au contraire, qu'il n'aurait attaché aucune espèce d'importance à ces écrits, et qu'il y aurait cherché seulement un moyen de se délasser de travaux plus sérieux et de s'égayer? C'est le parti auquel s'arrêtent généralement les biographes de Diderot; mais comment croire qu'il ait fait si bon marché de quelques-uns de ces écrits dont il parlait lui-même avec un enthousiasme ingénu? Et comment croire qu'une œuvre aussi poussée que le

Neveu de Rameau ne soit que l'improvisation d'un auteur qui écrit en se jouant? Par quelque bout qu'on prenne la question, et qu'on en cherche la solution dans le caractère des écrits de Diderot ou dans les circonstances de sa vie, elle semble, à l'heure qu'il est, sans réponse.

Pour notre part, nous proposerons une hypothèse, qui vaut ce qu'elle vaut. « Depuis l'année 1765, dit Naigeon, jusqu'à l'année 1779, Diderot n'a publié aucun ouvrage, mais son portefeuille s'est considérablement enrichi dans cet intervalle. » Cette année 1765 est celle où il vend sa bibliothèque; en joignant aux roubles de Catherine II l'argent que lui a rapporté *l'Encyclopédie*, et la pension qu'il se fait donner par le prince de Conti, Diderot est assuré de pouvoir vivre dans l'aisance, et il a de quoi doter sa fille. La publication de *l'Encyclopédie* touche à sa fin, la bataille est gagnée, l'affaire est faite. Or, Diderot a mené jusqu'alors l'existence d'un bourgeois laborieux et besogneux. Du bourgeois il a toutes les qualités et tous les défauts, et il en a encore cette aspiration suprême, celle du fonctionnaire qui a été quarante ans assidu à son bureau, celle de l'homme d'affaires qui, durant toute sa vie, s'est levé à six heures du matin : c'est le désir de s'appartenir, de ne plus dépendre de personne, de suivre sa fantaisie, de jouir de la vie au jour le jour et de prendre le

temps comme il vient. C'est précisément le cas pour Diderot; il est homme d'intérieur, et, comme il l'écrit à sa maîtresse, il aime à flâner chez lui entre sa femme et sa fille. « Je ne fais rien, mais rien du tout... Ce n'est que le soir, quand je me couche, que j'ai la tête remplie des plus beaux projets pour le lendemain. Mais le matin, quand je me lève, c'est un dégoût, un engourdissement, une aversion pour l'encre, les plumes et les livres, qui marque ou bien de la paresse ou bien de la caducité. J'aime mieux me tenir les jambes et les bras croisés dans l'appartement de Madame et de Mademoiselle, et perdre gaiement deux ou trois heures à les plaisanter sur tout ce qu'elles disent et qu'elles font. Quand je les ai bien impatientées, je trouve qu'il est tard pour se mettre à l'ouvrage, je m'habille et m'en vais. Où? Ma foi, je n'en sais rien : quelquefois chez Naigeon ou chez Damilaville. » Il a une fille dont il raffole, comme c'est assez la coutume des pères; il se plaît à causer avec elle, l'emmène promener, s'occupe de lui former les idées, d'après une méthode parfaitement grossière et choquante, mais qui dénote toute la tendresse et les plus pures intentions dont le philosophe fût capable. Il a une maîtresse qui, lorsqu'il atteignait les quarante-deux ans, lui a révélé l'amour, dont il est resté depuis lors l'amant passionné et fidèle, et à laquelle va le meilleur de son temps et de ses pensées. C'est à elle qu'il songe en écrivant,

et elle lui tient très bien lieu de public: « Mesdames et bonnes amies. Oh! qu'il fait chaud! Il semble que je vous voie toutes trois en chemise de bain... Mais savez-vous mon grand chagrin? C'est de n'avoir personne à qui lire une foule de petits papiers délicieux. Comme cela vous amuserait et comme l'espérance de vous amuser me soutiendrait dans mon travail! A l'occasion d'un poème médiocre intitulé *Narcisse*, j'en ai fait un papier joli pour la naïveté, la chaleur et les idées voluptueuses. »

Au surplus, à cette date de 1769 où nous sommes, il éprouve une certaine fatigue, il ne retrouve plus sa verve de jadis, et craint que l'imagination chez lui ne se soit refroidie. « Soyez bien convaincue qu'un poète qui devient paresseux fait fort bien de l'être; et, quel que soit son prétexte, la vraie raison de sa répugnance c'est que le talent l'abandonne; c'est comme un vieillard qui ne se soucie plus de courir... Puisque je me plais tant à lire les ouvrages des autres, c'est qu'apparemment le temps d'en faire est passé. » Diderot a des amis chez qui il peut à son gré se donner des indigestions de bavardage et de mangeaille; il villégiature à loisir, au Grandval, à la Chevrette, à la Briche. Il est le protégé d'une impératrice, et ne manque pas de faire chaque jour ses dévotions à son buste, parce qu'elle lui a donné soixante mille francs. Il est en paix avec le pouvoir. Il trouve que décidément la vie

est bonne et qu'une société où l'on s'est ménagé une si agréable place n'est pas trop mal faite. A quoi bon troubler cette quiétude ? Diderot n'a pas cette ardeur de prosélytisme qui fait qu'un homme sacrifie au triomphe de ses idées son propre repos. Il n'a pas ce démon artistique, qui fait qu'un écrivain a besoin de rester en communication avec le public et de voir ses écrits prendre vie et faire leur chemin parmi les hommes. S'il écrit encore, c'est pour se satisfaire, sans contrainte, et sans avoir à tenir compte ni du goût régnant, ni d'aucune espèce de goût. Comme d'autres cultivent leur jardin, plantent leurs choux, et deviennent maires de leur commune et marguilliers de leur paroisse, Diderot s'est arrangé une vieillesse épicurienne de bourgeois retiré.

Nous ne nous dissimulons guère l'insuffisance d'une pareille hypothèse, et nous voyons bien tout ce qu'elle laisse d'inexpliqué. Si nous la hasardons, ce n'est, à vrai dire, que pour poser le problème et en provoquer la solution. L'emploi des vingt dernières années de Diderot est pour nous une sorte d'énigme; le premier moyen, pour la débrouiller, sera sans doute de discuter le degré d'authenticité des écrits posthumes du philosophe, le second sera de fixer exactement la date de leur composition ou de leur revision, ce qui, dans l'état où ils nous sont présentés aujourd'hui, est encore impossible,

et d'établir dans quelle mesure il les avait préparés pour la publication. Quelles raisons ont fait que le chef de l'entreprise encyclopédique se soit soudainement retiré de la lutte? D'où lui est venu ce subit dégoût ou mépris de la publicité? A partir de quelle époque a-t-il cessé d'écrire? A-t-il jugé ses écrits incendiaires, et ne s'est-il pas soucié de rallumer la guerre au moment où régnait une espèce de trêve entre les philosophes et le pouvoir? Des scrupules, — bien peu vraisemblables, — lui sont-ils venus sur leur immortalité, et puisqu'il regrettait, paraît-il, la publication des *Bijoux indiscrets*, a-t-il hésité à en publier de nouveaux, sans pouvoir d'ailleurs s'empêcher d'en écrire? Les jugeait-il trop imparfaits, et quelle est, dans leur décousu, la part qui revient à des interpolations maladroites? Quelle a été sur lui l'influence de Grimm, de d'Holbach, de Naigeon et surtout de Mlle Volland? Ce sont, à l'heure qu'il est, autant de points d'interrogation, et il est étrange qu'on ait à les poser au sujet d'un des écrivains dont on s'est le plus occupé pendant tout le XIXe siècle, et d'un homme qui faisait état de vivre fenêtres et portes ouvertes. Mais, pour surprenante qu'elle soit, la conclusion à laquelle on est bien obligé d'aboutir, c'est que Diderot, s'il attend encore un éditeur, attend pareillement un biographe.

15 octobre 1902.

SÉBASTIEN MERCIER
ET LE *TABLEAU DE PARIS*

« Un Français, voyageant vers le sixième degré, rencontra un professeur qui, suant dans ses fourrures, s'évertuait à traduire un chef-d'œuvre de notre langue. L'habitant de Paris demanda le nom de l'écrivain pour lequel il voyait faire tant d'efforts. « Je ne les regrette point ; c'est pour le plus grand de vos écrivains ; vous devinez pour qui ? — Montesquieu, peut-être ? — Vous n'y êtes pas. — Voltaire ? — Oh ! non. — Racine ? — Ah ! fi ! Vous vous éloignez toujours davantage. Eh bien ! je vois qu'il faut vous le dire : c'est M. Mercier...» L'anecdocte, rapportée par l'abbé de Vauxcelles, est-elle authentique ? Elle est du moins fort vraisemblable, les Allemands ayant toujours eu pour « le plus grand de nos écrivains » une admiration que les Français ont toujours refusé de partager. Sébastien Mercier n'a pas jusqu'ici récolté beaucoup de gloire dans son propre pays. Ses contemporains ne se sont guère occupés de lui, devant qu'il fût devenu un personnage politique, député de Seine-et-Oise,

jacobin et conventionnel. La postérité ne lui a pas été plus clémente, et, si les anecdotiers pillent à outrance le *Tableau de Paris*, les historiens de la littérature s'obstinent à passer sous silence le nom de son auteur. L'heure de la réparation aurait-elle sonné pour cet oublié et ce dédaigné ? Après avoir attendu près de cent années un biographe, il vient d'en trouver un, que sans doute la destinée lui tenait en réserve, et qui, à lui tout seul, acquitte la dette de plusieurs autres. Le volume que M. Léon Béclard consacre à *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre, son temps*, compte huit cents pages [1] et il s'arrête à la veille de la Révolution : ce n'est qu'un premier volume ! Cette étude, — si démesurément longue, — a été écrite avec le plus grand soin, dans une forme constamment élégante et agréable, d'un style très surveillé, par un écrivain « honnête homme ». Le biographe de Mercier s'attarde avec complaisance aux entours de son sujet, et ne se refuse jamais le plaisir de dire sur les questions variées qu'il rencontre son mot, qui d'ailleurs est toujours judicieux et souvent délicat. Il a trop de goût pour avoir essayé de contester que Mercier fut un méchant écrivain et un assez pauvre penseur ; mais il veut qu'il ait eu dans l'histoire de notre littérature le rôle d'un précurseur, et qu'à ce titre il mérite une

1. Léon Béclard, *Sébastien Mercier, sa vie, son œuvre et son temps*. 1 vol. in-8° Champion).

sorte d'estime et de gratitude qu'on oublie ordinairement de lui accorder. Nous pouvons le rechercher avec lui, et nous saisissons d'autant plus volontiers cette occasion pour parler de Mercier qu'apparemment nous n'en retrouverons pas une autre.

M. Béclard, qui s'est informé de tout ce qui concerne son personnage, n'a pas, à vrai dire, découvert sur sa vie de documents nouveaux. Mais ce que nous en savons suffit amplement à nous faire comprendre l'homme et son œuvre. Le futur peintre de Paris est Parisien de naissance et de famille. C'est un petit bourgeois, né, comme il était juste, sur le quai de l'Ecole, où son père tenait boutique de marchand fourbisseur, *A la garde d'or et d'argent*. Il est élève de l'Université, et l'un des plus mauvais. Chaque matin, levé à six heures en hiver, le bras trop court pour embrasser ses dictionnaires grec et latin, il traverse le Pont-Neuf pour se rendre au collège des Quatre-Nations ; s'il faut l'en croire, les maîtres y étaient aussi ignorants que les écoliers étaient dépravés. Un beau matin, sans l'avoir fait exprès, il se trouva installé dans une chaire : il fut, pendant deux ans, professeur de cinquième à Bordeaux ; on se demande ce qu'il a bien pu y enseigner. En tout cas, l'erreur fut courte, et, le plus tôt qu'il lui fut possible, Mercier s'empressa de revenir à Paris et de prendre rang parmi les gens de lettres dont la condition lui

inspirait le plus pur enthousiasme. La réputation qu'il acquit dans le monde spécial des publicistes et des gens de théâtre fut surtout une réputation d'extravagance, et il s'attira d'assez abondantes railleries ; car il était de ceux qui recueillent dans l'air les idées à la mode, et, pour se les approprier, les exagèrent. Cela même fait qu'il est pour nous un témoin précieux et un type très significatif des tendances, des manies et des travers de son temps.

Ce qu'il faut d'abord noter, et qui en vaut la peine, puisqu'il s'agit d'un homme qui fait métier d'écrire, c'est qu'il manque, aussi complètement qu'il est possible, de tout sentiment de l'art. Le XVIIIe siècle avait peu à peu laissé se perdre cette notion et ne demandait à la littérature que d'être utile. Mercier a sur ce point des idées de Huron. Il s'indigne de voir loger au Louvre les peintres, c'est-à-dire « les hommes les plus inutiles au monde et qui font payer chèrement un art qui n'intéresse en rien le bonheur, le repos, ni même les jouissances de la société civile ». On vante le siècle d'Auguste, le siècle des Médicis, pour avoir eu des peintres, des sculpteurs, des orateurs, des architectes et des poètes ; on fait honneur au XVIIe siècle de la perfection de son goût et de la pureté de son style : « Ce sont là des niaiseries... Le temps de Louis XIV n'a pas un seul écrivain qu'on puisse

méditer, soit en morale, soit en politique ; en général, les prosateurs de ce siècle sont faibles et dépourvus d'idées. » Le plus fameux d'entre eux, Bossuet, n'a point connu la vraie éloquence, celle des choses ; on ne trouve chez lui « qu'un fracas de mots dans une prose incorrecte et prolixe ». Ces opinions, et d'autres de même calibre, nous donnent à concevoir une juste idée du goût de celui qui les exprime, et font comprendre sans difficulté qu'il soit resté dans ses écrits si parfaitement étranger à tout souci de composition et de forme. Un contemporain notait chez lui cette singularité : qu'il parlait comme lorsqu'on écrit bien, et écrivait comme lorsqu'on parle mal.

C'est de « philosophie » que le XVIIe siècle avait manqué : Mercier est philosophe. Il avait commencé par l'être à la manière de Jean-Jacques, et par vanter les agréments de l'état de nature et la bonté de l'homme sauvage. Mais il était trop bon parisien pour se prendre longtemps au paradoxe du philosophe de Genève. Il en préféra un autre, alors plus généralement répandu : celui de la perfectibilité indéfinie et du progrès continu. Toutefois, les partisans les plus déterminés de l'idée chère entre toutes au XVIIIe siècle s'étaient contentés de retracer les progrès déjà accomplis par le genre humain et d'esquisser ceux qu'il restait à accomplir. Mercier va plus loin : il ne craint pas de nous présenter le

tableau de l'humanité telle qu'elle sera, lorsque le rêve de la perfection sera devenu une réalité. Il y suffira de six cents ans, ce qui, eu égard à la durée du monde, est une bagatelle. Nous pouvons nous promener avec lui dans la cité idéale de *l'An 2440* : les rues y sont grandes, belles et proprement alignées, les allants prennent la droite et les venants prennent la gauche, les cheminées ne tombent plus sur la tête des gens, on voit clair dans les escaliers, etc.

Mercier, selon son habitude, traitant ici pêle-mêle des sujets les plus disparates, nous ne pouvons qu'en noter quelques-uns au passage. Bien entendu, la réforme de l'enseignement est chose accomplie, et elle s'est faite dans le sens de la vie moderne : on n'enseigne plus le grec et le latin à de pauvres enfants pour les faire mourir d'ennui ; car, à quoi bon consacrer « dix années de leur vie, les plus belles, les plus précieuses, à leur donner une teinture superficielle de deux langues mortes qu'ils ne parleront jamais » ? Mieux vaut les munir de langues vivantes et de sciences. Le peuple ne connaît plus la misère, depuis que les princes se sont faits « aubergistes » et tiennent table ouverte pour le pauvre monde. Tous les vieux abus ont disparu : la question et les lettres de cachet ne sont plus que de lointains souvenirs ; les impôts sont également répartis, l'agriculture est prospère, le commerce libre, et

nous avons enfin abandonné nos colonies! Quelle extravagance, en effet, de vouloir « porter nos chers compatriotes à deux mille lieues de nous! Pourquoi nous séparer ainsi de nos frères? Notre climat vaut bien celui de l'Amérique. Toutes les productions nécessaires y sont communes et de nature excellente. Les colonies étaient à la France ce qu'une maison de campagne était à un particulier : la maison des champs ruinait tôt ou tard celle de la ville. » La tolérance est entrée dans les mœurs, et l'on ne se souvient plus qu'avec horreur des crimes du fanatisme, ainsi que le prouve l'érection d'un monument expiatoire où se trouvent des statues de femmes agenouillées, emblème des nations demandant pardon à l'humanité des plaies cruelles qu'elles lui ont faites pendant tant de siècles. « La France à genoux implore le pardon de la nuit horrible de la Saint-Barthélemy, de la dure révocation de l'Édit de Nantes et de la persécution des sages qui naquirent dans son sein. » Pour prévenir le retour de ces atrocités, on a fermé les églises, ouvert les couvents, et marié les moines avec les religieuses. Le déisme tient lieu de religion, et la « première communion » a été remplacée par la « communion des deux infinis », où le catéchumène est solennellement invité à coller son œil au microscope, puis au télescope, ce « canon moral qui a battu en ruines toutes les superstitions ». Il va sans dire que les citoyens — tous ver-

tueux — de cet État modèle vivent dans une allégresse perpétuelle et goûtent les joies pures de l'innocence. Comment donc se peut-il que, dans cette humanité idyllique, un crime vienne encore à se produire ? On aurait peine à l'admettre, si ce n'était qu'il faut un loup dans toute bergerie. Mais lui-même, le sympathique assassin est digne de notre estime et de notre apitoiement ; il réclame le châtiment qui le purifiera de sa faute : c'est le fusillé par persuasion. Au surplus, la cité future conservera beaucoup des institutions des cités actuelles : il y aura un roi, un jardin du roi, un cabinet du roi, une bibliothèque publique, des académies ; seulement l'Académie française sera transférée à Montmartre...

Y a-t-il, dans ce fatras et parmi beaucoup de sottises, des vues neuves, hardies, prophétiques ?

C'était l'avis de Mercier. Il se vantait d'avoir prévu et annoncé la Révolution française. Il aurait été en politiqne un précurseur. Rien de moins exact. Non seulement Mercier n'a pas plus que ses contemporains prévu un bouleversement social, mais il l'a déclaré impossible. Son assurance, sur ce point, a été imperturbable, et il y a persévéré jusqu'à la dernière minute. Dans l'édition du *Tableau de Paris* publiée de 1781 à 1788, il déclare avec autorité qu'« une émeute qui dégénérerait en sédition est devenue moralement impossible».

Il dit encore : « On ne prévoit pas que, d'ici à longtemps, il puisse y avoir des révolutions bien marquantes en Europe. » Apparemment c'est qu'il est plus aisé de prévoir à six cents ans de distance qu'à six mois. Si quelques-unes des prédictions de Mercier se sont trouvées réalisées, c'est tout uniment qu'il a tenu pour accomplies des réformes que tout le monde autour de lui réclamait. *L'An 2240* ne témoigne pas d'une perspicacité singulière chez son auteur, mais présente dans une sorte de grossissement caricatural, cette tendance de la philosophie du XVIIIe siècle à refaire la société suivant les données de la raison, et à bâtir dans l'abstrait.

Dénué de sens artistique et féru de prédication morale, on devine quelle conception Mercier pourra se faire du théâtre Le XVIIIe siècle cherchait à créer un genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie : le drame. Diderot avait lancé sur le sujet un certain nombre d'idées incohérentes et confuses. Mercier se borne à les réduire en système dans son *Essai sur l'art dramatique*. Il ne lui suffit pas que le drame soit ennuyeux et vertueux ; il faut qu'il devienne l'école des vertus de l'homme et du citoyen. La pédagogie morale en est le véritable objet. « Ce n'est point sur la valeur plus ou moins grande du génie que je juge et que j'apprécie les auteurs dramatiques, c'est sur la morale qui résulte

de leurs pièces. » Pour illustrer cette morale, Mercier, dans ses propres ouvrages, aura recours aux incidents de l'effet le plus gros et au pathétique le plus noir. Jenneval aime une femme galante ; pour lui plaire, il détourne une lettre de change ; il est sur le point de devenir complice d'un assassinat préparé par la séduisante et odieuse créature. Ne voilà-t-il pas prouvé par un exemple décisif le danger des liaisons coupables ? Et ce drame n'est-il pas bien fait pour montrer à une jeunesse fougueuse et imprudente que le crime est l'enfant du libertinage ? Les personnages de la comédie larmoyante devaient être empruntés à la vie bourgeoise et aux conditions moyennes : Mercier, en manière de défi, fait rouler sur la scène la brouette d'un vinaigrier, ce qui lui vaut de la part de Fréron cette boutade assez spirituelle : « Je conseillerais à M. Mercier de mettre ainsi sur le théâtre tous les corps de métier dont cette capitale abonde et de nous donner, en drames bien relevés et bien pathétiques, le sac du charbonnier, l'auge du maçon, la tasse du Quinze-vingt, le chaudron de la vendeuse de châtaignes, la chaufferette de la marchande de pommes, le tonneau de la ravaudeuse, la hotte du crocheteur, la sellette du décrotteur, etc. » On a maintes fois fait honneur au drame du XVIIIe siècle d'avoir été un premier crayon de notre comédie de mœurs moderne. Mais, à ce point de

vue, il n'y a rien dans Mercier qui ne fût déjà dans les écrits de Diderot et dans les pièces de Nivelle de la Chaussée. Il est vrai seulement qu'il est de ceux qui, par le goût de la déclamation et de la sensiblerie, par la recherche des situations extraordinaires et des effets violents, ont contribué à faire verser le théâtre du côté du mélodrame.

Mercier a-t-il été un romantique de la veille ? Son nouveau biographe essaie de l'établir, et c'est assurément une des parties les plus intéressantes de son étude. Mercier lit avec complaisance nos auteurs du XVIe siècle, qui ont à ses yeux le mérite d'avoir été dédaignés par ceux du XVIIe. Il est curieux des littératures étrangères et raffole tout particulièrement de la poésie et du théâtre anglais. Il pousse jusqu'au fanatisme le culte de Shakspeare. Il s'inspire des *Nuits* d'Young, et telle rêverie dans un cimetière de campagne, insérée dans *l'An 2440*, paraît à M. Béclard d'un tour étonnamment moderne. « Sentiments et images exhalent déjà une poésie toute lamartinienne : dans ce morceau de prose oubliée, il semble que les rimes manquent, on se prend à les chercher malgré soi, tant ici une irrésistible association de pensées évoque en notre mémoire étonnée les échos d'une musique bien postérieure, celle que murmurent les strophes du *Vallon* ou du *Soir*. Certes, on l'avouera, elle est singulièrement ouverte et compréhensive, l'intelligence

que sillonnent de telles lueurs de lointaines divinations. » Ailleurs, c'est une sorte de méditation à propos d'une visite à Notre-Dame de Paris ; et ce morceau précède de vingt ans le *Génie du Christianisme*, de cinquante le roman de Victor Hugo ! et celui qui l'écrit n'est d'ailleurs ni un croyant, ni un artiste !... Seulement, ce n'est pas par l'effet d'une page isolée, c'est par l'ensemble de son œuvre et par la continuité de son inspiration qu'un écrivain peut agir sur ceux qui viennent après lui. Ni Chateaubriand, ni Lamartine, ni Hugo ne doivent rien à Mercier, et les citations qu'on peut ingénieusement découper dans ses livres attestent tout juste que les germes du romantisme étaient déjà épars dans la littérature en voie de transformation de la fin du XVIIIe siècle. Jusqu'ici, il nous est bien impossible de relever dans l'œuvre de Mercier rien qui ne se trouvât déjà ailleurs. L'esprit d'utopie, l'optimisme philosophique, l'effusion sentimentale, la conception utilitaire du théâtre, l'admiration pour les livres étrangers, il les a reçus de ses contemporains.

Mais, toutes ces élégances d'emprunt une fois écartées, peut-être parviendrons-nous à trouver ce qui appartient en propre à notre auteur. Or, Mercier, fils de Mercier marchand fourbisseur, ne se contenta pas d'être Parisien : il sut l'être complètement, sans réserve et sans vergogne : ce sera sa

marque. Ce natif du quai de l'École a, dans les moelles et dans le sang, l'amour de sa cité natale. Le cas est fréquent de ces braves gens qui, pour être nés dans un hameau, y avoir passé les premiers temps de leur vie et reçu des choses l'empreinte ineffaçable, sont désormais impuissants à vivre dans un autre coin et souffrent partout ailleurs d'un incurable mal du pays. Le Parisien de race est pareil à ce villageois. Ce n'est pas pour ses splendeurs qu'il aime la ville capitale, et il n'en attend pas les mêmes jouissances qu'y viennent chercher les provinciaux et les étrangers. Il y a pour ceux-ci un Paris brillant, en façade et en représentation ; on l'admire parce qu'il est d'un dessin plus élégant, plus harmonieux que celui d'aucune autre grande ville et qu'il y flotte un air plus subtil. A ce Paris, qu'on lui dispute et où il ne se sent pas entièrement chez lui, le Parisien en préfère un autre plus familier, plus intime, et où ne fréquentent que les naturels de l'endroit. Il aime ce Paris-là non pour sa beauté, mais, comme on aime, d'instinct et sans raison, parce que c'est lui. Son air, que d'autres trouvent médiocrement sain, est le seul auquel ses poumons soient adaptés, et ses bruits, qui mettent tant d'oreilles au supplice, le bercent délicieusement. « Quand on ne dort pas, il est doux d'entendre de son lit la musique ambulante des rues et les voix humaines qui

se répondent. L'agitation de l'âme s'apaise lorsqu'on se sent soulever dans son lit par le passage rapide des voitures qui ébranlent les maisons... » Au moins, voilà un étrange soupir de volupté, et bien des gens s'étonneront qu'on préfère, de bonne foi, aux harmonies apaisantes de la nature et aux concerts champêtres, le bruit des roues sur le pavé inégal ! Le sentiment exprimé par ces lignes ne peut se comprendre qu'entre initiés, et celui qui les a écrites était à coup sûr marqué du signe auquel se reconnaissent les vocations fortes.

Mercier est badaud. C'est lui qui a dit : « Il ne faut que les fesses d'un singe pour faire courir tout Paris. » On peut lui appliquer ce mot et il en avait vérifié sur lui-même toute l'exactitude. Il est de ceux dont la curiosité toujours en éveil s'intéresse à toute sorte d'affaires qui leur sont parfaitement étrangères. Qu'un perroquet se pose sur le balcon du voisin, ou qu'un chien ait la patte cassée, il s'arrête : il a du temps et de l'attention en réserve pour ces événements. Il possède cette heureuse disposition à s'étonner, qui fait que nulle singularité ne le laisse indifférent, qu'aucune nouveauté ne reste pour lui inaperçue. Doué à un rare degré de la faculté de sympathie, il aime les émotions ressenties en commun et se mêle volontiers à la foule. S'il y a quelque part une fête publique, une réception de souverain étranger, une presse, un attrou-

pement, on est sûr de l'y rencontrer. Ce sont toujours les mêmes qui se font écraser : il en est. Il y a pour chaque carrière un don, une qualité première et que rien ne remplace, une vertu spécifique : Mercier a cet instinct qui guide le badaud et fait qu'il se trouve toujours là où il se passe quelque chose.

D'autre part, si la plupart des mérites qui font l'écrivain manquent à Mercier, du moins il sait voir; et ce qu'il a vu, il sait le décrire. Incapable d'imaginer, d'arranger une scène, de composer un type, il sait reproduire le tableau qu'il a eu réellement devant lui. Les traits caractéristiques, les détails précis l'ont frappé tout de suite et lui sont restés dans les yeux. Tout jeune il a eu la curiosité d'entrer dans le taudis où gîtait, rue des Douze-Portes, au Marais, entre quinze ou vingt chiens, le poète octogénaire Crébillon. « Je vis, écrit-il, une chambre dont les murailles étaient nues ; un grabat, deux tabourets, sept à huit fauteuils déchirés et délabrés composaient tout l'ameublement. J'aperçus, en entrant, une figure féminine, haute de quatre pieds et large de trois, qui s'enfonçait dans un cabinet voisin. Les chiens s'étaient emparés de tous les fauteuils et grognaient de concert. Le vieillard, les jambes et la tête nues, la poitrine découverte, fumait une pipe. Il avait deux grands yeux bleus, des cheveux blancs et rares, une physionomie pleine

d'expression. Il fit taire ses chiens, non sans peine, et me fit concéder, le fouet à la main, un des fauteuils. Il ôta sa pipe de sa bouche, comme pour me saluer, la remit et continua à fumer avec une délectation qui se peignait sur sa physionomie fortement caractérisée. » C'est là un spécimen achevé de description réaliste, où l'impression reçue est avivée par un grain de malice. Car on a noté que la peinture réaliste confine ordinairement à la caricature : il y a dans l'exacte notation du réel un effet de comique involontaire. Cette aptitude à saisir la ressemblance et à la faire saillir par une pointe de raillerie est essentielle chez Mercier. Il le savait et on peut l'en croire quand il nous assure qu'elle s'est de bonne heure éveillée chez lui et qu'il lui doit l'essor de sa vocation. D'autres ont dans leurs souvenirs d'enfance une émotion profonde, une sensation forte qui les a marqués pour être poètes, conteurs ou peintres. Lui, il y retrouve la silhouette falote du bonhomme Cupis, qui fut son maître à danser et dont il s'amusait à peindre les ridicules. « Lorsqu'il vint pour me donner la première leçon de menuet, il avait soixante ans, j'en avais dix, j'étais aussi haut que lui. Il tira de sa poche un petit violon, dit pochette, m'étendit les bras, me fit plier le jarret ; mais au lieu de m'apprendre à danser, il m'apprit à rire : je ne pouvais regarder les petits yeux de M. Cupis, sa perruque, sa veste qui lui

descendait jusqu'aux genoux, son habit de velours ciselé, je ne pouvais entendre ses exhortations burlesques pour faire de moi un danseur, accompagnées de ces soixante années de danse magistrale, sans une dilatation de la rate. Jamais il ne vint à bout de me faire obéir à son aigre violon; j'étais toujours tenté de lui sauter par-dessus la tête. Le soir, je faisais à mes camarades la description de M. Cupis de pied en cap; sans lui, je n'aurais pas été descripteur : il développa en moi le germe qui depuis a fait le *Tableau de Paris.* »

Si on le juge du point de vue de l'art, c'est un pauvre ouvrage que ce *Tableau de Paris.* Aucun plan, aucun dessein suivi, aucun choix. L'auteur parcourt la vaste étendue de son sujet, sans autre guide que le hasard. Ce sont des notes mises bout à bout, dans une confusion, dans un désordre inexprimable. Mercier est bien d'un temps qui a eu la manie de la compilation. Trop souvent aussi le peintre ou le conteur fait place au théoricien, au réformateur, à l'utopiste, au professeur de morale, au rêveur de *l'An 2440*, au pédagogue du théâtre ennuyeux. Et nous ne pouvons oublier qu'on s'était déjà avisé de peindre les mœurs de la société de Paris. La Bruyère et Montesquieu s'en étaient assez heureusement acquittés, et, si nous évoquons leur souvenir, ce n'est pas pour imposer à l'auteur du *Tableau de Paris* le désa-

vantage d'une comparaison écrasante ; mais le rapprochement est instructif. Comme l'a bien noté M. Béclard, jusqu'alors c'était la psychologie seule qui avait exercé l'effort des moralistes. Lire dans le cœur des hommes, démêler les mobiles de leurs actions, interpréter les grimaces de leur visage, voilà la tâche qui leur avait semblé digne de leur interprétation. Ils étaient allés droit à ce qui est essentiel, profond, vraiment humain. « La loi même de l'esprit classique le voulait ainsi : dans la tragédie et dans le roman, comme dans les *Maximes* et *Caractères*, c'est au moral seul de l'homme qu'il valait la peine de s'attacher. Et, qu'ils fussent imaginaires ou réels, les héros dont on traçait le portrait, c'est la chose du monde dont on se mettait le moins en peine que de les asseoir à table, d'observer la couleur de leur mobilier, d'allumer les lampes qui les éclairaient, de les suivre à la promenade, dans les boutiques des marchands, dans l'étude de leurs notaires, ou bien encore que de décrire par le menu, jusqu'en ses enseignes, ses boues et ses odeurs, la ville qu'ils habitaient. » Cette dernière et cette humble tâche sera celle de Mercier. Elle est au niveau de son talent, et elle marque bien le terme de l'évolution qui s'est faite. Il n'est guère d'époque où l'on ait moins bien connu le cœur humain qu'on ne l'a fait au XVIIIe siècle ; moins on devenait capable d'analyse intérieure,

et plus on devait être attiré vers la peinture de l'extérieur; moins on s'occupait de décrire le mouvement des passions, et plus on avait de loisir pour s'attacher au spectacle passager des modes et peindre le décor de la vie.

C'est le domaine de Mercier ; et ici l'on peut dire que, pour mener à bien son œuvre, il a été servi par ses défauts eux-mêmes. Sa frivolité fait qu'il n'y a pas de détail si mince, si médiocre, si vain, qu'il n'ait pris grand soin de noter. Ajoutez que cet homme de lettres n'est pas un mondain : il n'est guère admis dans ces salons qui forment pour tant d'autres écrivains d'alors leur milieu de prédilection et sur lesquels leurs confidences nous renseignent à satiété. Le spectacle qui lui est familier est celui de la rue : il s'amuse à regarder vivre le menu peuple, revendeuses, marchandes à la toilette, coiffeurs et autres gagne-petit. Il entre dans les échoppes, il se promène dans les lieux publics et s'égare dans les endroits suspects; ce n'est pas seulement le Palais-Royal qui l'attire, mais une curiosité que nous connaissons bien l'invite à pénétrer dans les bouges. Une nuit, couvert d'une redingote brune, il s'est glissé dans certain cabaret borgne où soupent les mendiants. « Sur les dix heures du soir, je vis tout à coup entrer tumultueusement dix-neuf pendards, seize créatures et dix enfants qui s'emparèrent de la table, la chargèrent de débris de viande, pois-

sons, légumes, morceaux de pain... » Et, du cabinet où il est dissimulé, il note les gestes, les airs, les attitudes de ces gueux, des femmes, des enfans et des chiens. On sait combien nous sommes devenus friands de ces détails pittoresques sur les bas-fonds de la société !

Ajoutez que le temps a fait son œuvre, et qu'il prête aux pages de Mercier, même les plus médiocres, un charme qui n'était pas en elles. Ce Paris que Mercier a eu sous les yeux, il l'a peint justement à l'heure où il allait disparaître ; le malheur des temps a été la bonne fortune du peintre : celui-ci a eu la chance de fixer une image, au moment où elle était près de s'évanouir. De là vient l'attrait qu'ont pour nous ces pages tracées sans art : de là le plaisir que nous trouvons à les relire, et l'espèce de poésie que nous y mettons. Ce livre évoque des ombres. « Une heure à jamais révolue recommence sa course, une des heures brèves de la lointaine année 1788. Nous autres qui venons quelque cent ans après, quel saisissant intérêt ne trouvons-nous point à voir renaître dans la vérité de leurs attitudes, de leurs physionomies, de leurs costumes, ces foules sans nom qui nous ont précédés jadis sur la terre où nous passons à notre tour. Le spectacle de la vie émeut et attache par cela seul qu'elle est la vie et qu'elle finit : pour vaines et plates qu'aient été en elles-mêmes les créatures dont nous apercevons le reflet dans les

pages d'un livre oublié, nous allons avidement à elles, elles sont une petite prise que nous avons faite sur le néant, et c'est une furtive évasion de notre pensée hors de sa durée qui nous permet de les atteindre. » On ne saurait mieux rendre l'espèce de curiosité attendrie avec laquelle nous rêvons aujourd'hui à travers ces pages pareilles à autant d'estampes naïves, et dont la valeur est celle d'un document fidèle.

On peut mesurer maintenant l'espèce d'importance que conserve l'œuvre de Mercier. On l'a beaucoup mise à contribution. Il y a une certaine manière d'écrire l'histoire d'un temps par ses futilités, c'est par exemple celle des Goncourt : ils posaient en principe qu'on ne voit pas vivre un temps dont on ne possède pas un menu de dîner et un mètre d'étoffe. Le fait est qu'ils ont tiré des livres de Mercier la substance même de leurs tableaux de la société française au XVIIIe siècle. Mercier, qui a été souvent consulté, a été en outre très imité. Le *Tableau de Paris* a engendré toute une postérité : on ne compte pas les livres qui ont été écrits sur Paris, sa vie, ses fonctions, ses organes. Il se peut que nous employions aujourd'hui à ce genre d'investigations des méthodes plus précises et plus savantes ; mais, dans ce qu'il a d'essentiel, le procédé est le même : c'est celui de la « littérature documentaire ». Il y a plus, et Mercier n'a pas été sans

exercer une certaine influence sur les destinées du roman. La peinture minutieuse du décor est un des éléments que s'est incorporés le roman réaliste, et on sait l'abus qui en a été fait sur la fin du siècle dernier. Cette invasion de l'anecdote, du petit fait, du détail de mœurs pittoresque, c'est ce qu'on a justement appelé l'introduction du reportage dans le roman. C'est là aussi bien qu'on trouverait, sans qu'il soit nécessaire de plus s'ingénier, la véritable part qui revient à Mercier, celle qu'on ne saurait lui enlever.

Le reporter doit être avant tout un homme agile ; et Mercier nous confie: « J'ai tant couru pour faire le tableau de Paris, que je puis dire l'avoir fait avec mes jambes. » Il est badaud par définition, puisque son métier consiste à fournir un aliment sans cesse renouvelé à l'universelle badauderie. On ne lui demande ni un importun souci de l'art, ni une patiente recherche de style ; mais il suffit qu'il ait un certain sentiment du réel, et qu'il attrape en courant les traits curieux d'une physionomie, d'un drame, d'une scène. On n'exige pas davantage qu'il ait sur aucun sujet des idées approfondies et très liées ; mais il faut qu'il soit prêt à parler de toutes choses et qu'aucun incident ne le prenne au dépourvu. Mercier eût été de nos jours un reporter incomparable ; il l'a été, en son temps, dans la mesure des ressources que son époque lui fournissait.

Tel a été son rôle, et il n'y a lieu ni de le diminuer ni de le surfaire. Mercier n'a ni prévu la Révolution ni réformé le théâtre, ni préparé le romantisme; et la critique littéraire, en refusant de le classer au nombre des écrivains, n'a commis envers lui aucune injustice; mais les reporters, qui forment aujourd'hui une si importante corporation, feraient preuve d'une coupable ingratitude s'ils se choisissaient un autre patron et oubliaient de rendre à cet ancêtre le juste hommage qui lui est dû.

15 juillet 1903.

LA JEUNESSE DE MIRABEAU [1]

A la minute précise où la Révolution prend conscience d'elle-même, un personnage surgit au premier plan dans l'éclat de sa laideur monstrueuse et magnifique, s'impose par la puissance de son geste théâtral, domine le tumulte par le tonnerre de sa voix. Héraut de la Révolution, il la précède et il a l'air de la conduire. Deux années ne se sont pas écoulées, les funérailles pompeuses qui se déploient en l'honneur de Mirabeau parmi les mêmes rues où la veille on criait la nouvelle de sa grande trahison, ne sont que l'hommage rendu à la mémoire déjà obscurcie d'un homme qui a eu le temps de se survivre. Soudaine apparition, suivie d'une dis-

1. *Sophie de Monnier et Mirabeau*, d'après leur correspondance secrète inédite (1775-1789), par Paul Cottin, 1 vol. in-8° (Plon). — Mirabeau, *Lettres à Julie*, publiées et commentées d'après les manuscrits originaux et inédits par M. Dauphin Meunier, avec la collaboration de M. Georges Leloir (Plon). Cf. Mirabeau, par M. Edmond Rousse (Hachette), 1891. — *Les Mirabeau*, par Louis de Loménie, 2 vol., 1878. Ouvrage continué par M. Ch. de Loménie, 3 vol. 1889-1891 (Dentu). — *Mémoires biographiques, littéraires et politiques* de Mirabeau, publiés par Lucas de Montigny, 8 vol., 1834.

parition aussi brusque. Il semble que les circonstances aient suscité celui dont elles avaient besoin, pour le rejeter bientôt, n'en ayant plus que faire. Mais les circonstances n'ont pas le pouvoir de créer. Rien ne s'improvise. Mirabeau n'improvise pas ses discours, écrits d'avance, et souvent pillés chez autrui ; il n'improvise pas ses idées politiques qu'on retrouverait toutes exposées et développées dans ses mémoires, lettres, compositions et compilations antérieures. De même, le choix de son attitude à l'instant décisif, la nature de son action personnelle, le caractère de sa conduite et de son rôle sont déterminés par tout son passé. De là vient que pour lui, plus que pour aucun autre, il est nécessaire de connaître l'homme tel que l'ont fait ses instincts, l'influence de la famille où il a grandi, celle de la société où il a vécu : un Mirabeau peint par les scandales de sa jeunesse.

Ses contemporains croyaient le connaître. Il arrivait à l'Assemblée précédé d'une célébrité, où se mêlait au bruit de ses propres aventures celui des dissensions d'une famille enragée pour se déchirer en public. Mais il était bien impossible qu'à travers une renommée si trouble l'image n'apparût pas déjà brouillée : Mirabeau était entré dans la légende avant d'entrer dans l'histoire. Ce qui se passa au lendemain de sa mort ne fut que pour accréditer une opinion de fantaisie : les lettres qu'il avait été

autorisé à écrire à la marquise de Monnier, lors de sa détention au donjon de Vincennes, furent publiées frauduleusement par le procureur de la Commune, Manuel, d'après les originaux trouvés et volés dans les dépôts de la police. La publication fut peu remarquée, dans l'angoisse qui précéda les jours de la Terreur ; les assertions en furent d'autant moins contestées : c'étaient celles d'un véritable plaidoyer pour lui-même composé par Mirabeau d'après les intérêts, les passions et les colères du moment. Mirabeau y était représenté comme la malheureuse victime de la haine d'un père. Il aurait inspiré à ce père, — le marquis de Mirabeau, *l'Ami des hommes*, — une espèce d'antipathie instinctive et contre nature, compliquée de jalousie par l'annonce de sa future supériorité intellectuelle, portée enfin au paroxysme par la pitié que le jeune homme ne put s'empêcher de témoigner à sa pauvre mère, torturée par le même bourreau. La misère de cette persécution aurait été à l'origine de toutes ses fautes, ou plutôt de ses erreurs. — Telle est la version originale et conventionnelle, celle qui devait promptement se vulgariser et s'imposer pour longtemps.

Le premier qui commença de l'entamer, ce fut le fils adoptif du tribun, Lucas de Montigny. Il rendit en partie justice au marquis de Mirabeau. Toutefois, s'il le lavait du reproche d'avoir haï son fils,

il se bornait à expliquer par une autre cause une animosité et un acharnement qu'il ne contestait pas. Seigneur affable, philanthrope sincère, le marquis aurait été par ailleurs raide et hautain dans sa famille, inflexible dans le maniement de la discipline domestique, entiché de préjugés surannés, exemplaire accompli et attardé du double despotisme marital et paternel. En outre, infatué de lui-même, incapable d'admettre, en dépit de continuels mécomptes, qu'il eût pu jamais se tromper, il avait « le fanatisme de l'infaillibilité : il en fut le Brutus ». La publication de Lucas de Montigny était conçue dans un dessein d'apologie qui, d'ailleurs, ne se dissimulait pas ; elle est restée à la base de tous les travaux relatifs à Mirabeau et à sa famille. Pour composer les huit volumes de *Mémoires* parus en 1834, l'auteur avait utilisé une volumineuse correspondance dont il donnait d'abondants extraits. Il mettait sous les yeux du public les passages les plus significatifs des lettres que le marquis échangeait avec son frère le bailli, en ce style si personnel, si fertile en saillies impétueuses, et souvent si baroque. Restait à les interpréter avec plus de clairvoyance et sans parti pris. Ce fut l'œuvre de MM. Louis et Charles de Loménie.

Leurs belles études sur *les Mirabeau* ont totalement changé l'opinion commune touchant *l'Ami des hommes*. Certes, celui-ci fut bien un original

tout pétri de travers et de manies, sujet à beaucoup de faiblesses, chimérique dans ses idées et inconséquent dans sa conduite; mais il suffit de le voir au milieu de son entourage, entre sa femme qui lui fait une guerre acharnée et ses enfants qui se liguent contre lui; ce n'est plus le tyran de sa famille, c'est un père cruellement offensé, qui se défend et dans la répression passe la mesure. Ses lettres ne témoignent d'aucune aversion irraisonnée pour l'aîné de ses fils, mais d'une sévérité qui grandit à mesure que Gabriel lui donne de plus graves sujets d'inquiétude et motifs de plaintes. Soucieux de le bien élever, il lui a fait donner par le précepteur Poisson une éducation fort supérieure à celle que recevaient alors la plupart des jeunes gentilshommes. Espérant que l'éducation en commun réussira où l'éducation privée a échoué, il le met à la pension Choquard, qui n'est nullement, comme on l'a dit, une maison de correction, mais une pension à la mode. Après le séjour tapageur au régiment, et lorsque le jeune homme revient de l'expédition de Corse, son unique campagne, le marquis fait de lui, pendant deux années, son agent d'affaires et le traite sur le pied d'homme de confiance. Soudain Mirabeau se marie, sans crier gare; et ce père qu'il a si souvent accusé d'avarice, qui était en réalité très gêné et à court d'argent, en use avec lui fort libéralement. Bientôt le nouveau marié a tant fait par

ses prodigalités, qu'il s'est endetté de quelque deux cent mille livres; pour échapper à ses créanciers, il n'a plus qu'un moyen, c'est de solliciter son père afin qu'il le fasse bénéficier des ressources que l'arbitraire d'alors mettait à sa disposition. Car tel est le premier objet de ces prétendues mesures de persécution, réclamées par le persécuté lui-même : elles servent à protéger un débiteur aux abois ! C'est d'abord une lettre d'exil qui le place « sous la main du Roy », c'est-à-dire à l'abri des mandements de justice; c'est, deux mois après, la sentence du Châtelet qui prononce son interdiction et le met dans une situation humiliante, contre laquelle il n'a pas manqué de protester hautement, mais d'où il a eu soin de ne pas sortir, jugeant commode de profiter, toute sa vie durant, des privilèges de l'insolvabilité. Dans son exil, à Manosque, il s'aperçoit que sa femme le trompe avec un mousquetaire; et, s'avisant que le meilleur moyen de rassurer ses inquiétudes conjugales est de marier son rival trop heureux, il rompt son ban, afin de négocier en personne cet arrangement saugrenu. Au retour, passant par Grasse, il se collète avec un M. de Villeneuve-Mouans, vieux et asthmatique, et roule à terre avec lui dans une dispute de crocheteurs. Bourré de coups de poing, meurtri de coups de parasol, M. de Villeneuve crie à l'assassin, dépose une plainte : un décret de prise de corps

est lancé contre Mirabeau. Cette fois, c'est une lettre de cachet, sollicitée par son père, qui va le dérober aux poursuites de la justice : le château d'If lui sera un refuge d'où narguer les exempts et les recors. Séjour peu récréatif, que le prisonnier échange volontiers contre celui du fort de Joux, où on lui laisse pleine liberté d'aller se divertir à Pontarlier. Il en use pour enlever, lui marié, la femme du marquis de Monnier. A ce coup, le père juge que la mesure est comble, fait rattraper son fils en Hollande et l'enferme au donjon de Vincennes.

Quel fut l'état d'esprit de Mirabeau pendant sa détention, et le pire supplice dont il eut à souffrir fut-il d'être séparé de celle à qui il avait voué un culte enthousiaste ? C'est sur ce point que nous renseignent à souhait deux publications récentes. Nous n'avions jusqu'ici pour en juger que les lettres du recueil de Manuel. Ces lettres sont celles que le prisonnier était autorisé à envoyer à sa maîtresse, une fois par semaine : elles étaient lues par Boucher, qui prenait soin de les faire parvenir ; ce sont en quelque manière les lettres officielles. Mais, en outre, Mirabeau avait trouvé le moyen d'entretenir une correspondance secrète avec Sophie. Les lettres qu'il écrivait ainsi ont été détruites ; on a conservé celles de Sophie. M. Paul Cottin ne nous donne pas moins d'une centaine de ces lettres de Sophie de Monnier encore inédites, en parties chiffrées, et

qu'il a, le premier, réussi à déchiffrer et lire entièrement. D'autre part, MM. Dauphin Meunier et Georges Leloir publient une autre série de lettres adressées par Mirabeau, pendant la dernière année de sa captivité, à Julie Dauvers, et auxquelles ses précédents biographes n'avaient pas prêté toute l'attention qu'elles méritent. Ce sont des documents de premier ordre, qui renouvellent l'étude de Mirabeau homme privé, et mettent dans un jour cru quelques-uns des traits d'une figure beaucoup moins énigmatique qu'on n'a coutume de la représenter.

I

Le premier effet en est de rendre toute sa valeur à un témoignage longtemps tenu pour suspect et qui est précisément celui du père de Mirabeau. Celui-ci n'a cessé d'étudier son fils, sans indulgence, assurément, mais avec la perspicacité d'une intelligence supérieure, de le peindre au jour le jour et de noter, en toute franchise et crudité, l'impression qu'il ressent à constater chez lui l'éveil des qualités d'esprit les plus rares, et des instincts les plus alarmants. Il a ainsi refait cent fois le même portrait, et ces portraits diversement éclairés attrapent tous un coin de la ressemblance.

« Je crains toujours qu'il n'y ait bien du physi-

que dans ses écarts, » dit le marquis, et il dit juste. Chez Mirabeau, il est clair qu'il faut d'abord tenir largement compte de la complexion et du tempérament. Ce colosse, vers la trentaine, est d'une sève à grandir encore de cinq pouces pendant les quarante-deux mois de sa réclusion. Le sang trop abondant lui fait continûment la guerre : en Hollande, au moment où il quitte Sophie, il laisse la voiture toute pleine de sang ; à Vincennes, le jour de sa sortie, il noie son lit d'une hémorragie par le nez. L'Hercule s'achève en satyre ; et si nous n'insistons pas sur ce que Lucas de Montigny, par un pieux euphémisme, appelle « le fatal phénomène de sa constitution physique », encore devons-nous le noter ; c'est même, de toutes ses facultés, celle dont il se montre le plus fier. Certes les sollicitations de la nature physique ne sont à aucun degré et pour personne une excuse, puisque chacun de nous commence à devenir un être moral à la limite précise où il se détache des servitudes physiques pour les dominer. Mais, s'il n'excuse rien, le tempérament, lorsqu'il atteint à une telle exubérance, explique beaucoup de choses. Il explique ici l'insatiable appétit de jouissances matérielles, le besoin d'agir et de dominer, le goût assez vulgaire et grossier du faste et de l'ostentation, la prodigalité en tous les sens. Il expliquera pareillement cette gaieté naturelle, cette confiance dans la vie, cet

optimisme instinctif, et aussi cette espèce de bonhomie, de cordialité, de générosité, dont il est bien difficile de faire, chez Mirabeau, des qualités de l'âme, mais qui sont plutôt les effets du mouvement du sang, les élans du corps.

Ce prodigue est intéressé ; trait de famille que le marquis note en commun chez tous ses enfants : « avec toutes leurs déprédations, ils sont intéressés. » Ils avaient de qui tenir, et des deux côtés, paternel et maternel. Pour ce qui est du comte, « il a, en sus de ses autres bonnes qualités, celle d'emprunter à toutes les mains : sergents, soldats, tout lui est égal ». Emprunter pour ne pas rendre constitue une opération financière qui, d'après les usages du XVIIIe siècle, était jugée un peu moins sévèrement qu'elle ne le serait aujourd'hui. Mais il n'y a pas un détail de la vie de Mirabeau où ne se mêle la question d'argent ; il n'est accueilli dans aucune maison qu'il ne la mette au pillage. Entendez d'ailleurs ce mot d'intérêt dans son acception la plus complète. Il est rare qu'une démarche quelconque de Mirabeau ne s'explique pas par le profit qu'il espère en tirer. Sa fougue peut bien l'entraîner, mais ce n'est jamais sur la pente du sacrifice. Sa folie calcule et raisonne ; elle s'accommode à merveille avec le sens pratique le plus avisé. On cherche vainement un cas où il se soit oublié lui-même et dévoué pour autrui. Et tout nous ramène

à la constatation d'un égoïsme foncier et forcené.

Un autre travers, qui chez Mirabeau semble de bonne heure être la plus caractérisée des tares originelles, et contre lequel son père lutte avec le plus de persévérance, est le goût impérieux du mensonge. « Pour le mensonge de prédilection, il l'abjurera, ou je saurai l'annuler avec disgrâce. » Rien n'y fit : père, oncle, précepteurs, abbés, tous les maîtres y perdirent leur latin. L'instinct se fortifia de l'habitude, et, l'imagination aidant, Mirabeau dans aucune circonstance ne se trouvera à court de calomnies. Il en est une sorte qui se présente plus naturellement que toute autre à son esprit et dont il est coutumier. S'enfuit-il de son régiment? Ne doutons pas que ce ne soit, comme il l'affirme, pour échapper à l'animosité de son colonel, le marquis de Lambert, furieux d'avoir été supplanté par lui auprès d'une goton. Le commandant du fort de Joux, M. de Saint-Mauris, fait-il mine d'exercer sur lui une surveillance plus active ? Il faut que ce soit par jalousie et dépit de n'avoir pas réussi auprès de Mme de Monnier. M. de Monnier témoigne-t-il à celle-ci une confiance qui ressemble à de l'aveuglement? C'est que, dans son désir d'avoir un héritier à opposer à sa fille mariée malgré lui, il favorise l'inconduite de sa femme. Mme de Pailly, maîtresse du père, est-elle hostile au fils ? C'est qu'elle s'est vainement offerte à ce

dernier. Merveilleux concours du libertinage d'imagination avec la hâblerie ! D'ailleurs, l'accusation une fois lancée, Mirabeau est également prêt, si nul ne la relève, à la laisser se perdre, ou, si on y contredit, à la soutenir d'un front d'airain.

Ces dons de nature auraient-ils pu être atténués par l'influence des exemples domestiques? En tout cas, ils ne pouvaient trouver, pour se développer, un terrain plus propice et un milieu plus approprié que « l'intérieur désaccordé » de *l'Ami des hommes*. En effet, c'est ici la base de tout l'édifice : supprimez la famille, toute la société s'écroule ; supprimez le respect pour les parents, toute la morale s'effondre. Je n'en veux pour preuve que le propre témoignage de Mirabeau, écrivant dans ses lettres du donjon : « De bonne foi, le hasard qui de la conjonction de ma mère et d'un homme quelconque fit naître un individu, m'impose-t-il beaucoup de devoirs ? Et dois-je une aveugle tendresse à mon père, parce que, dans un moment de désir, il lança dans le sein de sa femme le germe dont je suis né, quoiqu'il ait été depuis mon plus cruel ennemi? Quand on ne se laisse pas abuser par de grands mots et qu'on ne reçoit pas sur parole des maximes gigantesques ou des rêveries spéculatives, on rabat à sa juste valeur toute cette morale dont on étourdit notre jeunesse. Ceux qui nous la prêchent ont vraiment un grand intérêt à nous la per-

suader. Ils nous parlent sans cesse de nos *devoirs*, mais jamais de nos *droits*. » Il est impossible de mieux montrer, quoique sans le faire exprès, quel lien rattache au sentiment du respect filial l'idée même du devoir, et dans quelle dépendance celle-ci est par rapport à celui-là. Entre ce père et cette mère divisés par une question d'intérêt et qui, pour recruter des alliés parmi leurs enfants, ne font briller à leurs yeux que l'avantage pécuniaire, qui choisir ? Une telle situation ne peut engendrer que la duplicité, encourager que les vues d'intérêt personnel. Mirabeau, dès l'enfance, s'habitue à tenir un langage double, à jouer un double personnage. Plus tard, il passera d'un camp dans l'autre avec une incroyable désinvolture : lorsqu'il arrive à Vincennes, il s'est rangé avec sa sœur, Mme de Cabris, au parti de sa mère ; au sortir de Vincennes, obligé de faire campagne avec son père, il l'étonne et j'allais dire qu'il le scandalise par son zèle. Il y a mieux, et la merveille est qu'il nous tînt en réserve ce spectacle extravagant de le voir solliciter à son tour des lettres de cachet. L'auteur de l'*Essai sur le despotisme* et de celui sur *les Lettres de cachet et les prisons d'État*, le prisonnier de Vincennes, qui convie le genre humain à plaindre en sa personne la victime de l'arbitraire, c'est lui qui maintenant visite les ministres à Versailles pour requérir tantôt un ordre d'exil contre Briançon, l'amant

d'une de ses sœurs, tantôt un ordre d'internement contre sa mère ; c'est à lui que Maurepas fait la réponse fameuse : « Voilà soixante lettres ou ordres pour la famille Mirabeau ! Il faudrait un secrétaire d'État exprès pour eux. Votre père me prend pour son homme d'affaires. »

De l'influence exercée par cette situation de famille si particulière dérivent des habitudes prises de bonne heure par Mirabeau et entrées dans son caractère. Celle d'abord de jouer toujours un rôle, de modeler son personnage sur celui de l'interlocuteur, de le flatter pour s'en faire bien venir, de prendre l'air et les sentiments imposés par l'endroit et les circonstances : pendant les semaines qu'il passe auprès de son oncle, commandant des galères de Malte, il vante, à l'égal du plus beau, l'état de marin ; en Limousin, où son père l'envoie établir un tribunal de conciliation, il joue au bon seigneur d'opéra-comique ; en Provence, où le château de Mirabeau a des airs de bastide, il se redresse en maître orgueilleux, intraitable sur ses privilèges et prompt à bâtonner les manants. Celle ensuite de se tirer d'affaire par un expédient et en concertant sur l'heure une scène de comédie : surpris par les gens de M. de Monnier, chez qui il s'est introduit clandestinement, il se présente à celui-ci, l'air riant, lui conte une histoire à dormir debout, lui recommande d'exiger de ses gens la discrétion. Puis la

disposition à ne considérer les gens que pour l'utilité immédiate qu'il en attend. Rien de plus ouvert à tous, fût-ce à ses ennemis de la veille, que l'amitié du comte de Mirabeau ; rien aussi de plus décevant. Un service qu'il a reçu est pour lui un service oublié. Son bienfaiteur, Boucher, le « bon ange », celui qui, de toutes manières, adoucit sa captivité, qui, lui seul, au sortir du donjon, accepte la terrible charge de l'héberger, qui, les larmes aux yeux, sollicite et obtient sa rentrée au domicile paternel, meurt de chagrin, tué par les outrages dont il a été payé. Mirabeau est également incapable de rancune et de gratitude; c'est ce qui s'appelle, en termes atténués : l'inconsistance du caractère.

Enfin Mirabeau est un homme du XVIIIe siècle, l'un des plus représentatifs qui soient; et c'est justement parce qu'il est tout pénétré de l'âme de son époque qu'il pourra la traduire au dehors, l'interpréter, l'exprimer, la faire triompher. Il a reçu de son temps l'irréligion foncière; très persuadé, comme il le répète tout au long de ses lettres, que les prêtres sont des fourbes, les dogmes des sottises et les pratiques des mômeries, il est aussi étranger que possible au sentiment religieux; son impiété ne procède ni de révolte, ni de déception, ni de fanatisme à rebours, mais plutôt de l'inintelligence de certaines questions et de l'absolue indif-

férence à l'égard des problèmes qui se posent pour l'éternel tourment de l'humanité. Il doit encore à son époque une corruption qui se traduit par l'impatience de toute espèce de discipline. Toutefois, dans cette seconde moitié du XVIIIe siècle, les airs d'élégance frivole et le ton de froid persiflage ont disparu : ce n'en est plus la mode. L'influence de Rousseau, à défaut de changer les cœurs, a révolutionné le langage et les manières. On éprouve le besoin de raisonner, de mettre ses fantaisies en aphorismes et de réduire l'immoralité même en morale ; on fait du terme de vertu une consommation incroyable et d'ailleurs des applications inouïes : on s'exclame, on déclame, on s'apitoie, on répand des larmes par-devant témoins. C'est le règne de la « sensibilité. »

Au surplus, une lumière manquerait au portrait de Gabriel, si nous ne rappelions pas ce pouvoir de séduction auquel les plus prévenus ne résistent guère. On envoie un policier l'arrêter en Hollande : il en fait en chemin son agent. Ses geôliers deviennent ses complaisants. C'est qu'il est entraînant par nature, qu'il sait s'insinuer, qu'il aime à plaire. Il est de ceux qui ne s'étonnent de rien, et son imperturbable audace lui sert à la cour aussi bien que dans les sociétés les plus vulgaires : « pour manger dans la main, c'est le premier homme du monde. » Il a ce don de la familiarité qui lui fait « retourner

les grands comme des fagots », et prendre un ministre par le bouton de son justaucorps, la première fois qu'il lui est présenté. Lui parti, on lui en veut d'avoir cédé à la séduction grossière; lui présent, on subit le charme de sa conversation superficielle et variée, de son geste abondant, de son regard pénétrant, de sa voix passionnée. Un attrait se dégage de lui, contre lequel seront désarmées les femmes et les foules.

Tel est l'homme que vont achever de nous faire connaître les lettres que Sophie lui adressait, et celles qu'il écrivait à Julie.

II

Le roman de Sophie et de Mirabeau, si on le prend par l'extérieur, par le cadre, par les incidents, est sans doute le plus romanesque qui se puisse imaginer. Décor, costume, accessoires traditionnels y sont au grand complet : il n'y manque aucun des épisodes classiques qui sont comme les lieux communs du genre : un jeune homme de vingt-cinq ans précédé d'une réputation de séducteur, et qui expie par la captivité des aventures trop retentissantes ; une jeune femme de vingt et un ans mariée à un vieux mari ; pour déjouer la surveillance des geôliers du comte et celui de la marquise, les vieux

moyens de comédie, qui restent les bons; la fuite à cheval dans la montagne, pendant la nuit, en costume d'homme; la frontière passée; les deux amants réfugiés à l'étranger, cachés sous un nom d'emprunt, travaillant pour vivre; le duo d'amour brusquement interrompu par l'intervention de la police; *Lui*, transféré à Vincennes, dans un cachot sans jour, en proie à un cruel dénûment; *Elle*, à Paris, dans la pension de Mlle Douai, avec des folles pour compagnes; les premières lettres tracées avec une plume trempée dans du café ou dans du jus de citron; la naissance et la mort d'un enfant, la petite Gabrielle-Sophie, que son père ne connaîtra jamais; puis le roman qui recommence lorsque Mirabeau a recouvré sa liberté, et veut rejoindre Sophie dans le couvent des Saintes-Claires de Gien, la porte ouverte avec une fausse clé, l'entrée à pas étouffés, cinq jours passés dans la chambre de Sophie, sans que personne dans la communauté ait soupçonné la présence au couvent de ce capitaine de dragons; enfin la séparation définitive, l'ascension de l'amant vers la gloire, l'enlizement de la maîtresse dans le chagrin qui la mène au suicide... Un jour de 1789, Mirabeau, en pleine Assemblée, reçoit la lettre qui lui annonce la mort de Sophie, la lit sans proférer une parole, le visage bouleversé, et quitte la salle des séances, où de plusieurs jours il ne devait pas reparaître.

D'autre part, en feuilletant les lettres écrites du donjon de Vincennes, on y trouve bien tous les ingrédients dont se compose la littérature amoureuse du XVIIIe siècle. Moins de sentiment que de passion, et moins de tendresse que d'ardeur ; l'expression d'une sensualité agrémentée de souvenirs ou de rêves licencieux ; beaucoup de raisonnements, de sophismes, de dissertations concluant toutes à représenter l'obéissance à l'instinct comme l'unique formule du devoir ; une abondance de digressions sur toute sorte de sujets philosophiques, sociaux et politiques, qui, à mesure qu'on avance, débordent de plus en plus sur l'ensemble. D'ailleurs, par degrés, nous en venons à prêter de plus en plus d'intérêt à la formation des idées de Mirabeau et de son éloquence judiciaire ou politique, à prêter de moins en moins d'attention à ses serments de fidélité et à des assurances de désespoir qui semblent un peu concertées et imposées par les convenances. On dirait un lecteur assidu de la *Nouvelle Héloïse* qui s'entraîne à traiter un sujet analogue dans le ton de son auteur favori. L'accent est-il très personnel ? Le cœur est-il très engagé ? Si l'amour est le don de soi, et s'il se reconnaît au vide que fait en nous l'absence d'un être devenu nécessaire, ne semble-t-il pas qu'il manque quelque chose à ce roman d'amour, et que c'est l'amour ? Cette passion est trop bruyante. Tout ce bourdonnement nous étour-

dit; nous n'entendons pas les inflexions de voix qui persuadent. Sous l'appareil oratoire, nous voudrions retrouver la réalité des faits qui nous garantirait la profondeur et la sincérité de l'émotion. Parmi les dithyrambes, nous cherchons en vain quelques-uns de ces mots qui peignent. Au type de l'amante, nous voudrions pouvoir substituer le portrait plus individuel de la femme qui, de son côté, souffre, regrette, espère, attend, languit, s'inquiète, et dont les yeux quelque jour vont s'abîmer dans les larmes.

Sophie de Ruffey avait dix-sept ans, quand ses parents, cédant à la tentation d'une alliance riche et brillante, la marièrent au marquis de Monnier. Celui-ci avait soixante-cinq ans : c'était son seul tort, à vrai dire irréparable. Car aucun des reproches que Sophie lui adresse n'est justifié, et ils tombent devant son propre aveu. Il n'est pas exact qu'il l'ait condamnée à une claustration mal égayée par d'insipides parties de cartes avec des personnes dévotes : il cherche à la distraire par des assemblées, des bals, des comédies. Il n'est pas exact davantage qu'il l'ait poussée à bout par son humeur tracassière et soupçonneuse. « Hélas ! dit-elle, j'ai cruellement abusé de sa confiance. Quoi ! Le jour même de mon départ, il me disait : « Je me fie à vous. » Et, quatre heures plus tard, je le fuyais ! » Son indulgence survit même à la faute, même à

l'éclat et au scandale : en Hollande, il lui fait encore offrir son pardon. Mais l'ennui avait de bonne heure triomphé chez la jeune femme d'une vertu que ne soutenaient ni la piété, ni les leçons de l'entourage, ni l'affection pour les siens. Il est probable que Mirabeau ne fut pas son premier amant ; car on s'est demandé quel avait été au juste le caractère de sa liaison avec un officier de la garnison, nommé Montperreux ; il semble assez bien précisé par cette phrase de Sophie : « Mon cœur n'a jamais été fort engagé, et mes sens ne l'étaient point assez pour me regarder comme ayant un amant attitré. » Montperreux fut celui qui ne compte pas. Suivant un usage avec lequel le théâtre du XVIIIe siècle nous a familiarisés, Sophie subvenait aux besoins pécuniaires de ses amants avec l'argent de son mari. Mirabeau, après Montperreux, a bénéficié de cette assistance. Il s'est défendu avec énergie de cette accusation ; par malheur, elle est établie et par celle même qui avait des raisons pour être la mieux informée. Lorsqu'elle quitta la maison conjugale, Sophie emportait, outre des hardes et des bijoux, des sommes d'argent dérobées à son mari. Ce furent les principales ressources sur lesquelles le couple vécut à Amsterdam.

S'il fallait s'en rapporter au témoignage de Mirabeau, en enlevant Sophie il se serait sacrifié. Il le déclare à une autre correspondante, Julie Dauvers :

« Je le savais alors, comme je le sais aujourd'hui, que c'était la plus grande des folies que de l'enlever. Mais devais-je me laisser croire ingrat ou pusillanime? Que dis-je? devais-je lui laisser avaler la coupe fatale, comme je ne pouvais douter qu'elle le ferait? Voilà dans quel point de vue il faut me juger, ô mon amie, et vous verrez qu'alors c'est moi et non pas elle que j'ai sacrifié. » Sur la valeur de cette assertion, si nous pouvions avoir un doute, nous sommes fixés par la lecture des lettres de Sophie. Elles ont, ces lettres, à défaut d'autre mérite, celui du naturel et de la bonne foi. N'y cherchons aucune qualité littéraire : Sophie n'est pas du tout un écrivain; et elle n'y prétend guère. Par bonheur, nous n'y trouverons pas non plus la tache qui les souille : l'éditeur a eu le bon goût de l'effacer. Il a supprimé les passages nombreux, paraît-il, où Sophie, rivalisant avec son amant, le régalait des pires obscénités. Mirabeau lui avait soufflé sa fureur lubrique. Et il s'en vante !

Le trait qui frappe, dans cette sorte de causerie continue et décousue que sont les lettres de Sophie, c'est l'absolue dévotion de la jeune femme à Mirabeau. Elle n'a ni une volonté en face de la sienne, ni une idée, ni un sentiment qui ne viennent de lui. Elle rompt avec sa meilleure amie, Mlle de Saint-Belin, parce que Mirabeau en est jaloux, et elle la prend en aversion. Elle dira pareillement, en par-

lant de Mme de Ruffey : « Que je la hais ! » Et c'est sa mère. Il n'est pas de démarche si pénible à laquelle elle ne se résigne, si tel est le bon plaisir ou l'intérêt de son amant. Elle va jusqu'à lui conseiller de se rapprocher de sa femme, puisque c'est un moyen d'obtenir sa mise en liberté. Elle va jusqu'à accepter d'écrire à M. de Monnier afin de rentrer en grâce auprès de lui. Sa docilité et sa soumission sont entières, n'ayant d'égales que sa crédulité. Elle croit tout ce que Mirabeau lui dit, même en se moquant d'elle. C'est un pauvre esprit, perdu dans le détail de la vie journalière, noyé dans les commérages. Et c'est un cerveau malade. Soupçonneuse, elle voit partout des ennemis, des traîtres, elle imagine qu'on en veut à sa vie, qu'on cherche à l'empoisonner, qu'on a bien pu empoisonner sa fille. Elle est hantée d'idées sombres : elle a sans cesse à la bouche la menace du suicide, comme elle en a la pensée sans cesse présente à l'esprit ; à Amsterdam, quand on l'arrêta, elle tenta de s'empoisonner avec une dose d'opium qu'elle portait sur elle. « Gabriel ou la mort ! » est une expression qui, sous sa plume, prend une signification d'une singulière intensité. Elle aimerait mourir avec son amant ; elle en connaît de bien jolies manières. Ou bien elle voudrait vivre seule avec lui. Elle est tout à fait dépourvue d'ambition et ne souhaite pas pour Mirabeau le mouvement des affaires

et l'éclat d'un grand rôle. Elle rêve d'un exil champêtre pour y cacher leurs amours obscures et durables. Elle habite en pensée un coin retiré de l'Angleterre, les M..., dont elle a fait choix pour y vivre dans l'isolement avec son ami, sitôt qu'ils seront libres. « Ceux qui veulent le vrai bonheur sentiront que ce n'est que dans la médiocrité et dans la retraite que sont les plaisirs véritables. C'est de la médiocrité qu'il nous faut. » Mirabeau approuve... et se prépare à se lancer dans le tourbillon. Entre les rêves idylliques de Sophie et les besoins d'intrigue de Mirabeau, le contraste est absolu, et chaque jour ne devait qu'accentuer la divergence.

Le fait est que les circonstances extraordinaires où se sont trouvés les deux amants ont seules retardé un abandon auquel Mirabeau songeait depuis longtemps. C'est dès le séjour à Amsterdam qu'il engage Sophie à rentrer chez son mari. Les arrêter, les séparer violemment, mettre entre eux l'obstacle de la distance, celui des murs de cachots et de couvents, ce fut le moyen dont se servit la destinée pour favoriser ce roman, et le prolonger en une durée factice. Au donjon où Mirabeau est prisonnier, on avait enfermé son amour en même temps que lui ; le jour où on lui ouvre les portes de son cachot, il ne se souvient même plus de cette passion dont les cris avaient fait si longtemps bruire

l'écho des voûtes. Il oublie d'écrire à celle qui, dans son couvent de Gien, lui reste fidèle. Il manque courriers sur courriers; par une malchance singulière, ses lettres s'égarent en route, à moins qu'elles ne tombent de sa poche, — ou encore à moins qu'elles ne restent au fond de l'encrier. Sophie s'étonne, se plaint, cherche à se rassurer, invente à son amant des excuses. Mais le fait est là. Le prolixe, l'intarissable, le redondant, l'intempérant écrivassier est devenu le « silencieux Gabriel ». Mirabeau, silencieux!...

III

Pendant les derniers mois où se traînait et s'alanguissait cette correspondance, Mirabeau en commençait une autre, vive, active, éloquente, entraînante, avec une autre personne, une jeune fille qui était pour lui une « inconnue ». Ces *Lettres à Julie* sont incomparables pour nous montrer comment Mirabeau vécut dans sa prison, et le rôle qu'il joua vis-à-vis des lieutenants de police, commis, geôliers et porte-clefs. Il fait d'eux ses alliés, ses complices ou ses agents. Ce détenu d'une espèce si particulière s'est institué le protecteur de ceux qui le gardent. Par leur entremise, il entre en relations avec ses codétenus. Or, il y avait au donjon de Vincennes

un certain Baudoin, seigneur de Guémadeuc, ancien maître des requêtes et financier véreux, qui, non content de faire banqueroute, était soupçonné d'avoir volé des couverts d'argent à la table du garde des sceaux. « C'est, disait-il, sans se déconcerter, qu'on m'avait assuré qu'il y aurait toujours un couvert pour moi. » Ce Baudoin avait eu pour secrétaire le jeune Lafage, « un petit monsieur à la Crébillon fils, » habitué du café de la Régence, et à qui ses succès dans le monde de la galanterie avaient fait une réputation spéciale et terriblement inquiétante. Lafage avait pour maîtresse Julie Dauvers, fille d'un chirurgien dentiste qui l'avait été de feue la Dauphine. Il advint que Baudoin parla à Mirabeau de l'intéressant Lafage, et lui vanta les charmes de Julie. Mirabeau s'empresse de se mêler des affaires du trio. Eux aussi, il les protégera! Il se fait fort d'obtenir pour Beaudoin un exil doux, pour Lafage un poste de secrétaire, pour Julie une place de lectrice auprès d'une grande dame. Et Julie ayant écrit la première, une correspondance s'engage, romanesque et positive, folle et rouée, plaisante et révoltante, entre *lui* qui n'a jamais vu sa nouvelle protégée et *elle* qui ne connaît même pas encore le nom de son protecteur inattendu.

Nous n'avons pas les lettres de Julie. Mais avec quelle précision nous voyons son image se dessiner à travers les lettres que lui adresse Mirabeau ! Et

quel contraste elle forme avec la figure ravagée de la sentimentale, sensuelle et souffrante Mme de Monnier! Ici, rien d'abandonné, rien de spontané: un cœur sec, des sens blasés, une imagination pauvre, une intelligence avisée. L'âme de Julie Dauvers a été façonnée par l'atmosphère de cette petite bourgeoisie qui avoisine la cour, vit les yeux fixés sur elle, tâche de s'en approprier l'air et les manières. Les exemples et les conversations de son entourage lui ont donné très vite une science précoce de la vie, avec peu d'estime pour l'humanité ; et sept années d'intimité avec Lafage ont été pour la guérir des illusions de la tendresse. Un seul sentiment continue de veiller en elle : l'ambition. Elle est née fonctionnaire. Élevée en vue d'un emploi de cour, tout ce qu'elle souhaite de Mirabeau, c'est qu'il l'aide à l'obtenir. Ses coquetteries, ses grâces étudiées, ses accès de « pudeur farouche, » ses retours de câlinerie, son enjouement, ses gentillesses de « petite méchante » et de « petite vilaine » ne tendent pas à autre chose. Ce sont pour elle les moyens de parvenir, ce sont les avances, c'est la mise de fonds. D'ailleurs experte à tous les marivaudages, spirituelle, subtile, adroite et méfiante, elle est faite pour les manèges de cour, en aime par instinct et par habitude les intrigues, se plaît au mystère, se prête aux cachotteries, se prépare à s'insinuer en flattant. Comme elle a un but très

précis qu'elle ne perd jamais de vue, elle y revient à travers tous les détours et y ramène obstinément son correspondant, qui tente en vain de s'échapper et s'engage dans tous les chemins de traverse. L'unique faiblesse de cette ambitieuse est précisément dans l'âpreté de son ambition. Elle désire trop le succès pour ne pas y croire. Son goût du secret et des manigances fait qu'elle n'est pas suffisamment en garde contre la ruse d'autrui. Par trop d'habileté, elle devient dupe.

Cette petite rouée, Mirabeau a entrepris d'en faire la conquête à distance. Nous allons le voir au vif dans son rôle de séducteur. Tout d'abord il se compose soigneusement un personnage. Il connaît assez les femmes pour savoir que le plus sûr chemin pour entrer dans leur cœur, si fermé soit ce cœur, c'est la pitié. Et il veut inspirer à Julie un tendre intérêt. Donc il se peint comme un malheureux, persécuté quoique puissant, victime de beaucoup d'inimitiés, mais victime surtout de sa jeunesse, de ses folies, de sa fidélité en amour. Il est sensible ; c'est sa marque. Il est homme d'honneur ; c'est sa définition : « Personne, j'ose le dire, ne porte plus haut que moi la religion de ses promesses. Je me sacrifierais tout entier plutôt que de me permettre la moindre inexactitude de ce genre... Je suis toujours vrai, parce que la vérité est le premier devoir de l'homme, mais surtout

parce que telle est ma nature... Moi qui ne sus jamais que dire : où est l'honneur, marchons ! » Toutes ces assurances sont mêlées de compliments, bien faits pour flatter l'amour-propre d'une femme, même quand elle sait qu'ils ne s'adressent qu'à l'image qu'on s'est forgée d'elle. Toutes ces galanteries sont entrecoupées de développements généraux, dissertations morales, anecdotes grivoises, destinées à faire briller le talent du causeur. C'est le grand jeu. Toutefois Mirabeau est trop perspicace et il a trop bien lu dans l'âme intéressée de sa « Liriette », pour ne pas comprendre que ce qui suffit avec une Sophie de Monnier n'est que l'accessoire avec une Julie Dauvers. L'essentiel, c'est l'assurance de son crédit auprès d'une amie toute puissante.

Nous touchons ici à ce qui est tout à fait important, et qui donne à cette publication sa nouveauté et sa valeur d'histoire. Les éditeurs des *Lettres à Julie* ont réduit à néant la légende des rapports que Mirabeau aurait eus avec Mme de Lamballe ; cela, en montrant que tout ce qui a été colporté dans le public touchant ces rapports prétendus n'avait pour point de départ que les assertions contenues dans ces lettres elles-mêmes et n'en était qu'un souvenir. Mais, quand on sait que tout ce que contiennent les *Lettres à Julie* relativement à Mme de Lamballe n'est qu'invention et supercherie,

c'est alors qu'on se prend à admirer, comme il le mérite, le caractère de celui qui apporte tant de précision dans la fausseté, d'indécence dans l'imagination et d'audace dans la calomnie.

C'est mystérieusement d'abord et à demi-mots que Mirabeau lance les premières insinuations : « J'ai une amie toute-puissante qui veut malgré moi faire quelque chose de moi. » Par la suite, il faudra bien appuyer, fournir des détails ; Mirabeau en fournit à foison et d'ignobles. C'est le *rinforzando* de son ennemi Beaumarchais. Mais le moyen de douter qu'il soit en intimité avec « Urgande », dont il dit posséder quatre ou cinq cents lettres ! Intimité orageuse, car, en cas de contrariété, c'est sur lui qu'on retombe pour le traiter d'imbécile, d'homme haïssable, d'homme sans foi, sur lequel on ne peut pas compter et qu'on déteste de toute son âme. On reconnaît à ce langage l'emportement de l'amour. Car Urgande poursuit Mirabeau de ses sollicitations. Elle exige un souper « au tour », c'est-à-dire en tête à tête et servi par un tour de couvent. La perspective de cette rencontre dont elle se promet des jouissances délicieuses est bien ce qui effraie Mirabeau. Non certes qu'auprès d'une femme de trente ans, fût-ce une princesse, un homme de sa complexion ait à craindre de se trouver dépourvu de moyens ; mais c'est qu'il aime ailleurs ; et voici le problème de casuistique liber-

tine auquel il ne trouve pas de solution : « Dans la conversation de tête-à-tête, une femme n'est plus qu'une femme, un homme est toujours un homme ; mais pesez les mots : je ne sais pas être amoureux à volonté, et du plaisir sans amour, quand on irait jusque-là, peut très vivement déplaire de la part de celui dont on a cru recevoir du plaisir et de l'amour. Si vous saviez comme cela me tourmente, me bourrèle, me rend malheureux ! » L'ennuyeux de l'affaire, c'est que la loyauté de Mirabeau est en question : il doit beaucoup à Urgande, et celle-ci est incontestablement dans son droit quand elle demande son « salaire ». Que devenir ? La situation est d'autant plus intenable, depuis que Mirabeau a quitté le donjon. Ne veut-on pas venir chez lui en grisette, lui faire louer une petite maison à Vincennes, dans le village, où l'on puisse venir goûter en carrosse gris ?...

Julie ne mettait en doute ni la réalité d'un crédit reposant sur des garanties si particulières, ni la sincérité des promesses de Mirabeau. Elle s'étonnait seulement que celui-ci tardât un peu trop à les mettre à exécution. Depuis le temps qu'il lui en annonçait l'effet pour le lendemain, elle se lassait d'attendre et s'impatientait. Mirabeau essaya d'user de faux-fuyants, d'alléguer que cette impatience fût offensante pour son amitié, son honneur, ses talents ; il fit mine de se retrancher derrière sa di-

gnité blessée. Julie ne prit pas le change : sa méfiance naturelle était éveillée et ne se calmerait qu'au contact d'un signe palpable. Sur ces entrefaites, elle reçut un billet prétendûment écrit par Mme de Lamballe. Ce billet avait tout l'air d'un faux, et, la ruse ayant été éventée, la nécessité s'imposa de frapper un grand coup et d'administrer à la soupçonneuse Julie une preuve décisive. Cette preuve ne pouvait être qu'une entrevue avec Urgande. Elle eut lieu au bal de l'Opéra. Au bal de l'Opéra de 1781, Julie Dauvers, à moins de récuser le témoignage de ses yeux et de ses oreilles, fut obligée de convenir qu'elle s'était entretenue avec une femme dont elle ne douta pas que ce ne fût la princesse de Lamballe, d'autant qu'elle avait cru reconnaître dans sa compagne la reine Marie-Antoinette. Qui joua dans cette mascarade le personnage de Mme de Lamballe? Peut-être le roué Dubut de la Tagnerette, joli garçon à cheveux blonds, à visage efféminé, au charme ambigu, et qui n'en était pas à son premier travestissement. Il nous reste à nous étonner qu'une personne aussi avisée que Julie, qu'un drôle de l'espèce de Lafage se soient laissé prendre à ce jeu de calomnies grossières et de mystification. C'est ce qu'on ne peut comprendre qu'en se reportant à l'époque; mais c'est aussi bien ce qui fait comprendre l'époque. Ce sont les mêmes procédés qui serviront dans l'*Affaire du Collier*. Mêmes perfidies,

mêmes impostures, mêmes travestissements, même crédulité.

Toutefois il fallait aboutir.

Ne pouvant décidément procurer à Julie une place à la cour, Mirabeau lui envoya des billets de théâtre pour elle, pour madame sa mère et pour Lafage.

Et il emprunta vingt-cinq louis à M. Dauvers.

IV

C'est ici que se rejoignent les deux romans et que se nouent les fils de la double intrigue.

Depuis qu'il était sorti de prison, Mirabeau leurrait Sophie de l'espoir d'une visite à son couvent de Gien. La topographie des lieux était minutieusement étudiée, l'itinéraire fixé, les escarpins de feutre pour étouffer les pas du visiteur nocturne confectionnés, l'armoire aménagée en vue d'un séjour, les provisions de bouche suffisantes pour nourrir la compagnie de dragons du comte, en cas qu'il eût fantaisie de s'en faire accompagner; mais, au dernier moment, quelque incident forçait toujours à retarder le départ. Il était à prévoir que, d'ajournement en ajournement, le voyage projeté n'aurait jamais lieu qu'au pays des rêves, à moins toutefois qu'il intervînt une conjoncture d'une gravité exceptionnelle. Cette conjoncture se produi-

sit sous les espèces de la créance Dauvers. Mirabeau avait signé un billet à échéance pour le 15 mai. Le billet restant impayé, Dauvers n'hésita pas à le porter à la connétablie. D'ailleurs, mis en possession de la correspondance du comte avec sa fille, il menaçait de la livrer aux maréchaux. Mirabeau n'avait d'autre moyen d'échapper à la prison ou à l'exil perpétuel qu'une soudaine disparition. Le manque de ressources ne lui permettait pas de passer à l'étranger, et « il n'y avait pas un pouce de terre française où il ne pût être appréhendé ». Mais il y avait un endroit où il était bien sûr qu'on n'irait pas le chercher : c'était l'armoire de Sophie de Monnier, au couvent des Saintes-Claires de Gien. C'est alors qu'il fait savoir à Sophie qu'il ne peut pas résister plus longtemps au désir de la rejoindre. Tel est le secret de cette suprême entrevue : Gabriel est allé chercher, dans les bras de Sophie, un asile contre la poursuite de ses créanciers!

L'abandon, l'injure suprême, la rupture, c'est le dénouement ordinaire; le prestigieux roman des amours de Sophie et de Mirabeau se perd dans la platitude des fins de liaisons les plus vulgaires. Il n'y a rien là qui soit pour nous surprendre. Mais le roman par lettres avec Julie conserve quelque chose d'obscur et d'énigmatique. Il semble bien que l'amour, en quelque sens qu'on prenne le mot, ne se soit, ni d'un côté ni de l'autre, mis de la

partie. Chacun, pour sa part, n'a songé qu'au profit qu'il pourrait tirer de l'aventure. On voit nettement celui que recherchait Julie, et le but, s'il eût seulement été atteint, en valait la peine. Mais quelle est la pensée de Mirabeau ? Et s'il ne cède pas tout bonnement à son goût pour l'intrigue, à son besoin de hâblerie, de jactance et d'incongruité, quel motif a pu lui faire déployer tant de grâces, mettre en œuvre tant d'artifices, dépenser tant d'encre? Probablement il espéra, pour sa prochaine rentrée dans le monde, trouver dans ce couple d'arrivistes d'utiles auxiliaires. Lafage, qui connaissait les dessous de la vie parisienne et fréquentait dans les sociétés interlopes, pouvait faire office de négociateur dans des missions délicates. Julie pouvait aider à la fortune de celui qui dirigerait son ambition. Quoi qu'il en soit, il n'est plus question ici que d'intérêt, d'affaires et de politique. C'est l'acheminement vers la vie sérieuse.

« Le siècle des gens de sa sorte arrive à grands pas, » disait le marquis de Mirabeau. Nous n'avons à étudier ici en Mirabeau ni l'orateur, ni l'homme d'État. Toutefois, dès maintenant, nous sommes pourvus d'utiles indications ; ce que nous savons de la jeunesse du futur tribun nous fait deviner les servitudes qui ne cesseront de peser sur sa gloire et son génie, et explique par avance son attitude de réfractaire et de déclassé, le mépris qu'il inspire à

ses contemporains alors même qu'ils subissent son ascendant, la défiance qui met en garde contre lui ceux mêmes qu'il défend, l'inconscience avec laquelle il accepte de jouer entre la Cour et l'Assemblée un double rôle et de se faire payer pour soutenir ses propres idées, et enfin les lacunes ou les tares intimes de son œuvre. « Atteint du coup mortel, le dernier des Gracques lança de la poussière vers le ciel, et de cette poussière naquit Marius. » L'accusateur de son père, l'amant de Sophie, le bourreau d'argent, le calomniateur éhonté, avait remué trop de boue : il la retrouva pour y glisser sur le chemin où il entreprenait de guider la Révolution.

1er août 1903.

CONDORCET ET LA RÉVOLUTION

« Condorcet, proscrit avec les Girondins... s'empoisonne en se voyant arrêté. Cette fin malheureuse et les circonstances touchantes qui l'accompagnèrent... ont pu recouvrir les torts de ses dernières années, et faire remonter peu à peu son nom au rang d'où il n'aurait jamais dû le laisser déchoir. Mais qu'on sache bien que c'est là finalement une amnistie, et qu'on n'essaie point d'en tirer une apothéose. » Cette conclusion de l'article si pénétrant que Sainte-Beuve consacrait naguère à Condorcet, se trouverait aujourd'hui doublement en défaut.

D'abord on n'est plus bien sûr que Condorcet se soit empoisonné. Dans son livre sur *Condorcet et la Révolution française* [1], M. L. Cahen montre fort bien que la tradition généralement acceptée, et que personne ne s'était encore avisé de mettre en doute, ne s'appuie sur aucune

1. *Condorcet et la Révolution française*, par M. L. Cahen, 1 vol. in-8° (Alcan). — *Condorcet guide de la Révolution française*, par M. Frank Alengry, 1 vol. in-8° (Giard et Brière). — Les Grands éducateurs : *Condorcet*, par M. Francisque Vial, 1 vol. in-16 (Delaplane).

preuve ; et c'est apparemment la partie la plus neuve de son travail. On sait que, pendant neuf mois, Condorcet était resté caché dans cette maison de la rue des Fossoyeurs (actuellement rue Servandoni), où Mme Vernet lui donnait une si courageuse hospitalité. Le 25 mars 1794, ayant des raisons de croire que le secret de la maison était découvert, il partait vêtu d'une carmagnole et d'un bonnet de laine. Il espérait trouver asile chez les Suard, à Fontenay-aux-Roses. Les Suard lui fermèrent leur porte. Il erra pendant deux jours ; le 27, exténué de fatigue, tenaillé par la faim, il entrait à Clamart dans une auberge où, ses allures ayant paru suspectes, il était arrêté. Il fut écroué à la prison de Bourg-la-Reine, et, le 28, on le trouvait mort dans sa cellule. On raconta qu'il s'était empoisonné avec un mélange de stramonium et d'opium que Cabanis lui avait donné, et qu'il portait sous le chaton d'une bague. Les premières gravures que nous possédions sur la mort du philosophe, et qui datent de 1795, reproduisent déjà en bonne place les accessoires obligés du drame : la bague et le verre d'eau. M. Cahen remarque que, dans le rapport de l'officier de santé, la mort est attribuée à une congestion sanguine ; jamais Cabanis n'a parlé de son dangereux présent ; Mme de Condorcet et ses proches n'ont jamais émis l'hypothèse d'un suicide ; enfin Condorcet avait été fouillé et dépouillé de tout ce

qu'il possédait. D'autre part, l'hypothèse de la mort naturelle n'a contre elle aucune impossibilité.

Condorcet avait toujours été débile ; sa santé, très ébranlée, avait eu beaucoup à souffrir de la longue réclusion chez Mme Vernet ; il se peut qu'il n'ait pas eu la force physique de résister aux émotions de ces dernières journées. Ce serait donc encore une légende à rayer de l'histoire.

Ensuite, cette apothéose que Sainte-Beuve trouvait imméritée, on est en train d'en décerner les honneurs à Condorcet. On s'est beaucoup occupé de lui, en ces derniers temps, et ses panégyristes ne nous ont pas caché que leur intention fût de réparer à son endroit l'injustice de l'histoire et l'ingratitude de la postérité. Il paraît que nous ignorions Condorcet et que nous le méconnaissions. Il est fâcheux que les deux études qui viennent de lui être consacrées, et qui ont paru à quelques mois de distance, soient si compactes, si lourdes et d'une lecture si rebutante. La plus longue, celle de M. Frank Alengry, est incontestablement celle où l'enthousiasme déborde avec le plus d'intempérance. Après avoir salué en Condorcet le guide de la Révolution française, le théoricien du droit constitutionnel, le précurseur de la science sociale, le maître enfin de la pensée contemporaine et l'initiateur des temps modernes, M. Alengry est pris d'un scrupule : il craint de n'en avoir pas assez dit. « Condorcet est-

il seulement une gloire française ? N'est-il pas encore une gloire de l'Humanité ?... Condorcet n'a occupé personnellement qu'un point du temps et de l'espace ; mais par ses travaux il embrasse tous les lieux... » S'étonner que des hommes de la taille de Condorcet n'emplissent pas « personnellement » tout le temps et tout l'espace, ô dévotion ! voilà bien de tes coups.

Ces deux études, pareillement destinées à glorifier Condorcet et toutes deux restreintes à un même sujet : l'influence de Condorcet sur la Révolution, aboutissent d'ailleurs à des conclusions diamétralement opposées. Si M. Alengry consent à ne pas faire de Condorcet l'unique fondateur de la première République, c'est qu'à son avis un mouvement aussi considérable que celui de la Révolution française ne peut pas être l'œuvre d'un seul homme. Mais, cette réserve faite, il n'hésite pas à nous montrer dans Condorcet le guide dont l'esprit domine les événements, dont la volonté dirige celle de ses contemporains. Conseiller écouté sous la Constituante, leader de la majorité dans la Législative et même dans la Convention jusqu'à une certaine époque, Condorcet est en outre le grand philosophe dont les rêves prophétiques n'étaient que la vision anticipée de la vie contemporaine... M. Cahen conclut plus justement à constater le peu d'action que Condorcet a exercé sur son

temps. « Aucune de ses conceptions n'a triomphé de son vivant, il n'a pu donner à la France ni le système de constitution, ni celui d'instruction publique qu'il avait préparés ; il n'a pu calmer les Girondins, il n'a pu empêcher leur proscription. » Il est mort avec l'amer regret de n'avoir rien obtenu. Son rôle historique est mince.

Quelles sont les causes de cette impuissance ? M. Cahen en indique une : c'est que Condorcet était également dépourvu des qualités de l'orateur et de celles de l'écrivain. Sa voix ne portait pas : il ne disposait pas de ce pouvoir de la parole, si nécessaire dans les époques troublées. Son style n'a ni l'éclat, ni la chaleur, ni même la clarté. A cette explication il convient d'en ajouter une autre tirée du caractère même de l'homme. Mme Roland a tracé de lui ce portrait : « On peut dire de son intelligence, en rapport avec sa personne, que c'est une liqueur fine imbibée dans du coton... Il est aussi faible de cœur que de santé ; la timidité qui le caractérise et qu'il porte même dans la société, sur le visage et dans son attitude, n'est pas seulement un vice de tempérament, elle semble inhérente à son âme et ses lumières ne lui fournissent aucun moyen de la vaincre ; aussi, après avoir bien déduit tel principe, démontré telle vérité, il opinait à l'Assemblée dans le sens contraire... » Condorcet est de ces meneurs qui sont menés par les événements, et de ces chefs

qui suivent leurs troupes partout où elles les entraînent. Philosophe, il n'attend de bien que de la diffusion des lumières, non du recours à la force brutale; savant, il professe que le progrès s'opère peu à peu, et qu'il a pour plus grand obstacle les révolutions; homme d'éducation aristocratique, il a pour la foule une répugnance instinctive autant qu'une méfiance raisonnée. Or, il s'inclinera devant toutes les violences, acceptera tout ce qu'il est obligé de subir, trouvera pour les crimes eux-mêmes de la foule des trésors d'indulgence. Il a commencé par être d'avis que la France doit rester une monarchie, parce que cette forme de gouvernement est la seule qui convienne « à sa richesse, à sa population, à son étendue et au système politique de l'Europe » ; et il sera l'un des premiers à manifester des sentiments républicains. Il déteste la guerre, et vote la déclaration de guerre à l'Europe. Il trouve pour caractériser chaque journée révolutionnaire des euphémismes qui sont pires que des éloges. Le 20 juin, les Tuileries sont envahies, Louis XVI insulté et forcé de se coiffer du bonnet rouge; Condorcet écrit : « Il ne s'est commis aucun désordre dans le château; car une ou deux portes forcées, quelques vitres cassées ne peuvent être comptées, lorsque vingt ou trente mille hommes pénètrent à la fois dans une habitation dont ils ne connaissent pas les issues. » Ironie ou

plate flagornerie? Après le 10 août, qu'il appelle « un grand acte de justice autant que de prudence », il pousse au ministère Danton qu'il méprise. Après les massacres de septembre, et dans l'impossibilité où il est de les approuver, il a soin du moins d'y découvrir des excuses. « Malheureuse et terrible situation, que celle où le caractère d'un peuple naturellement bon et généreux est *contraint* de se livrer à de telles vengeances! » C'est la faute des victimes... Dans le procès de Louis XVI, s'il ne vote pas la mort, c'est uniquement parce que « cette peine est contre ses principes ». Quand la question du sursis est mise en délibération, il monte à la tribune pour se récuser par ces mots: « Je n'ai pas de voix. » Le fait est qu'il s'est associé à toutes les mesures de violence et de haine qui, par une espèce de fatal retour, devaient finalement l'emporter lui-même.

Est-ce à dire que l'étude de l'œuvre de Condorcet soit d'un médiocre intérêt pour qui veut connaître les origines et l'orientation du mouvement révolutionnaire? Nullement. Condorcet n'a eu qu'une faible action sur les hommes et sur les événements; son rôle à la Législative et à la Convention a été surtout un rôle d'apparat : on le poussait en avant; on se couvrait de son autorité, on n'était pas fâché d'avoir pour garant un homme d'ancien régime, un marquis, un académicien, qui avait été l'ami de Voltaire et de Turgot. Ce n'est pas davantage Con-

dorcet qui a lancé et mis en circulation quelques-unes de ces idées neuves, hardies, qui bouleversent une société et font fermenter les esprits. D'autres avant lui avaient trouvé ces idées. Philosophes, encyclopédistes, économistes, physiocrates avaient achevé leur œuvre. Mais Condorcet est leur héritier. Il reprend leurs théories, et, les dépouillant de ce que chacun y avait mis de personnel, il les rend plus facilement accessibles à tous et plus assimilables. Il n'a ni l'esprit de Voltaire, ni l'éloquence de Rousseau, ni la verve de Diderot, ni la profondeur de Montesquieu; mais les idées de ces écrivains, dans ce qu'elles ont de conciliable et de voisin, ont passé chez lui. Comme, d'ailleurs, il est mathématicien, il excelle à les enchaîner, dans une suite logique, et à pousser les principes jusqu'à leurs dernières conséquences. Il est de la sorte un personnage éminemment représentatif. On trouve en lui, nullement déformées, les idées qui, répandues par la propagande philosophique, étaient entrées dans le domaine commun. Il exprime, avec une sorte de banalité et d'impersonnalité, la pensée pure du XVIIe siècle.

Admirateur, ami, correspondant de Voltaire et formé par ses leçons, que pouvait-il avoir appris à pareille école ? La réponse est dans cette *Vie de Voltaire*, l'un des ouvrages les plus significatifs de Condorcet, et qui est resté la principale source

de la biographie de Voltaire. C'est à la façon dont Condorcet nous l'a montré que Voltaire nous apparaît d'abord. Et il faut faire réflexion que celui-ci, apercevant tout l'homme à travers l'attitude qu'il avait prise en ses dernières années et d'ailleurs soucieux de mettre le portrait en accord avec ses propres tendances, nous en a présenté une image systématique et figée. C'est l'apôtre de l'humanité, le dénonciateur de tous les maux publics, le vengeur de toutes les injustices particulières, qu'il célèbre en Voltaire. S'il fallait l'en croire, ce serait dès les premières années de sa carrière, et tout à fait au sortir de l'adolescence, que Voltaire aurait conçu le projet de cet apostolat et se serait senti appelé à cette espèce de mission : détruire les préjugés de toute espèce dont son pays était l'esclave. Que ce soit dans les *Lettres anglaises* ou dans *Mahomet*, dans le *Siècle de Louis XIV*, ou dans la *Pucelle*,— que Condorcet a le triste courage d'excuser ou même de vanter,— Voltaire n'a qu'un objet, qui est de terrasser la superstition. « Son zèle contre une religion qu'il regardait comme la cause du fanatisme qui avait désolé l'Europe depuis sa naissance, de la superstition qui l'avait abrutie, et comme la source des maux que les ennemis de l'humanité continuaient de faire encore, semblait doubler son activité et ses forces. Je suis las, disait-il, de leur entendre répéter que douze hommes ont suffi pour établir le

christianisme, et j'ai envie de leur prouver qu'il n'en faut qu'un pour le détruire. » Condorcet ne tarit pas sur le compte de cette « ligue pour la raison et la tolérance » dont Voltaire était l'âme, et sur ce « ministère de la raison » qu'il exerçait en France.

Ce dont il parle le moins, étant au surplus mauvais juge en la matière et peu touché par ce genre de mérite, c'est du génie de l'écrivain que fut Voltaire ; et la lacune est si énorme, que lui-même est obligé d'en faire la remarque : « Qui croirait, en lisant ces détails, que c'est ici la vie d'un grand poète, d'un écrivain fécond et infatigable ? Nous avons oublié sa gloire littéraire, comme il l'avait oubliée lui-même. » Ce dernier trait suffirait à nous mettre en garde et à nous avertir que le peintre n'a pas compris son modèle, ou bien a voulu l'éclairer d'un certain jour. C'est aussi Condorcet qui s'est porté garant de la « bonté » de Voltaire, et qui même nous a présenté un Voltaire larmoyant. « Je l'ai vu se précipiter sur les mains de M. Turgot, les arroser de ses larmes, les baiser malgré ses efforts, et s'écriant d'une voix entrecoupée de sanglots : Laissez-moi baiser cette main qui a signé le salut du peuple ! » A ce portrait, ainsi simplifié, solennisé et décoré de couleurs convenues, il manque justement une qualité : la vie. Il y manque cette complexité de nature, cette souplesse et cette variété d'intelligence, qui apparemment

font le meilleur de la gloire de Voltaire. Il y manque la gaieté, la légèreté, la vanité, l'impertinence, et par-dessus tout la passion pour la poésie et le démon du théâtre. Pour retracer la vie d'un homme qui avait tant d'esprit, il eût fallu un biographe qui en fût moins complètement dépourvu. Et il est bien exact que le plus clair de l'influence de Voltaire s'est exercé contre le christianisme; toutefois, pour n'envisager toute son œuvre que par rapport à cette unique question, il fallait avoir été soi-même comme hypnotisé par elle. C'est par là que le livre nous renseigne sur celui qui l'a écrit, mieux encore peut-être que sur celui à qui il est consacré. Il ne peut avoir eu pour auteur qu'un maniaque d'irréligion. C'est le premier trait qui définit Condorcet.

Le XVIIIe siècle a été libertin avec délices, impie avec audace, persiflage ou forfanterie; mais personne au XVIIIe siècle n'a apporté dans la passion antireligieuse plus d'étroitesse, de lourdeur et de brutalité que n'a fait Condorcet. Chez aucun autre écrivain ne reviennent avec une plus fatigante monotonie les injures les plus grossières à l'adresse de toute espèce de religion. Fanatisme, superstition, hypocrisie, crimes du despotisme sacerdotal, ce sont les mots qu'on retrouve sans cesse sous sa plume. Il n'est aucun de ses écrits où il ne donne quelque place à un sujet dont l'obsession le hante. Il aperçoit dans la religion l'unique cause de tous les maux

de l'humanité ; c'est elle qui, en se mêlant à la morale, la gâte et, en s'imposant à notre nature, la pervertit ; elle qui dérange le développement de l'humanité en contrariant ses progrès, elle qui étend sur l'histoire son ombre souvent sanglante. Les peuples sauvages n'ont-ils pas déjà leurs sorciers et leurs charlatans, ancêtres des prêtres modernes? Car la religion a deux vices qui lui sont essentiels. D'abord elle est l'ennemie des lumières, ayant intérêt à tenir les hommes dans l'ignorance ; et tout le mouvement de la civilisation moderne n'est que l'histoire de la lutte enfin victorieuse que la science a soutenue contre elle. Ensuite elle est un instrument de tyrannie ; car les prêtres n'étant que des fourbes, et enseignant des doctrines auxquelles ils ne croient pas, la religion n'est entre leurs mains qu'un moyen de domination et le plus ingénieux système dont l'homme se soit avisé pour asservir l'homme.

La première œuvre à faire est donc de détruire le christianisme ; après quoi, et lorsqu'on se retrouvera en face de la nature humaine libre de préjugés, rien ne sera plus facile que de ramener sur la terre la justice et le bonheur. Comme presque tous les penseurs du XVIIIe siècle, Condorcet est persuadé que la nature humaine est bonne. Mlle de Lespinasse nous a parlé de la bonté de Condorcet, et comment en douter, après ce trait : « J'ai renoncé à la chasse pour qui j'avais eu du goût, et je ne me

suis pas même permis de tuer les insectes, à moins qu'ils ne fassent beaucoup de mal. » Condorcet est dupe de la sensiblerie à la mode, au point de croire qu'elle peut nous fournir une règle à nos actions. La peine que fait nécessairement éprouver à un être sensible l'idée du mal que souffre un autre être sensible, voilà où il fait résider le fondement lui-même de la morale. Aussi, à quoi bon s'embarrasser de métaphysique, non plus que de théologie? Locke n'a-t-il pas, une fois pour toutes, fixé les bornes de l'intelligence humaine et fourni la méthode qui s'applique également à toutes les sciences naturelles et morales ? « L'analyse de nos sentiments nous fait découvrir dans le développement de notre faculté d'éprouver du plaisir et de la douleur l'origine de nos idées morales, le fondement des vérités générales qui, résultant de ces idées, déterminent les lois immuables, nécessaires, du juste et de l'injuste, enfin les motifs d'y conformer notre conduite puisés dans la nature même de notre sensibilité, dans ce qu'on pourrait appeler en quelque sorte notre constitution morale. » Puisque l'homme est bon, et qu'il trouve en lui-même à la fois la notion du bien et les raisons d'y conformer sa conduite, comment se fait-il donc qu'il y manque si souvent ? Ce mal, qui ne vient pas de la nature de l'homme, d'où peut-il venir, si ce n'est des institutions ? Il n'y a pas une habitude vicieuse, pas

un usage contraire à la bonne foi, pas un crime dont on ne puisse montrer l'origine, la cause première dans la législation, dans les institutions, dans les préjugés. Ce sont les mauvaises lois qui font les mauvaises mœurs. Donc changez les lois. Et puisque l'homme est partout le même et conforme à sa définition, comme les carrés et les triangles sont partout conformes à la définition du carré et du triangle, établissez des lois partout les mêmes et qui dépendent non pas du degré de latitude, mais des principes de la raison. C'est l'erreur de tous les écrivains du XVIIIe siècle d'avoir cherché les causes du mal social et moral en dehors de l'homme, au lieu de les voir où elles ont été de tout temps, c'est-à-dire en lui-même. Ils ont ignoré la nature humaine, au point de n'y pas apercevoir le germe jamais détruit de tous les pires instincts. Ils ont, dans leurs combinaisons, oublié plusieurs éléments essentiels, mais il en est un surtout dont ils n'ont songé à tenir aucun compte : et c'est la passion !

Voulez-vous d'ailleurs moraliser l'homme ? instruisez-le. Savoir et vouloir ne sont qu'un; les progrès de la vertu ont toujours accompagné ceux des lumières ; les hommes deviendront meilleurs à mesure qu'ils seront plus éclairés... Condorcet l'a répété en cent manières, et sans doute il s'est fait sur ce sujet d'étranges illusions. Au lieu d'y insister, ne vaut-il pas mieux reconnaître que nous tou-

chons ici à la partie la meilleure et la plus solide de son œuvre : je veux dire ses idées sur l'instruction ? C'est l'honneur incontestable de Condorcet d'avoir le premier formulé les principes sur lesquels nous vivons encore en matière d'enseignement public, et tracé le plan que le XIXe siècle s'est efforcé de suivre, sans y réussir complètement. Et puisque nous les rencontrons sur notre route, pourquoi ne pas rappeler quelques-uns de ces principes les plus fermement établis par Condorcet, et qui font donc partie de la tradition révolutionnaire elle-même ?

Condorcet n'admet pas que l'enseignement doive être chose d'État et qu'aucun droit puisse prévaloir contre celui du père de famille. Obliger les pères à renoncer au droit d'élever eux-mêmes leurs enfants, lui semble la plus dangereuse des injustices ; car « brisant les liens de la nature, elle détruirait le bonheur domestique, affaiblirait ou même anéantirait ces sentiments de reconnaissance filiale, premier germe de toutes les vertus ». Dans un pays qui inscrit en tête de sa Constitution et reconnaît comme des droits de l'homme la liberté de penser, de parler et d'écrire, Condorcet n'hésite pas à dire que toutes ces libertés doivent avoir dans la liberté d'enseigner leur complément nécessaire. « L'éducation, si on la prend dans toute son étendue, ne se borne pas seulement à l'instruction positive, à l'enseignement des vérités

de fait et de calcul, mais elle embrasse toutes les opinions politiques, morales ou religieuses. Or la liberté de ces opinions ne serait qu'illusoire, si la société s'emparait des générations naissantes pour leur dicter ce qu'elles doivent croire. » Aussi bien l'État ne saurait avoir au nombre de ses droits celui d'édicter une doctrine et de décréter la vérité. Sur aucun sujet il ne doit imposer aucune croyance, pas même sur le sujet qui le touche de plus près, auquel on pourrait le croire personnellement intéressé, et qui est la constitution même de l'État. C'est un des points sur lesquels Condorcet s'exprime avec le plus de vigueur et de netteté. « On a dit que l'enseignement de la constitution de chaque pays devait y faire partie de l'instruction nationale. Cela est vrai, sans doute, si on en parle comme d'un fait, si on se contente de l'expliquer et de la développer, si, en l'enseignant, on se borne à dire : telle est la constitution établie dans l'État et à laquelle tous les citoyens doivent se soumettre. Mais, si on entend qu'il faut l'enseigner comme une doctrine conforme aux principes de la raison universelle, ou exciter en sa faveur un aveugle enthousiasme qui rende les citoyens incapables de la juger ; si on leur dit : voilà ce que vous devez adorer et croire, alors c'est une espèce de religion politique que l'on veut créer ; c'est une chaîne que l'on prépare aux esprits

et on viole la liberté dans ses droits les plus sacrés, sous prétexte d'apprendre à la chérir. » Il peut être utile aujourd'hui de rappeler ces déclarations d'un penseur qui du moins n'est suspect ni de cléricalisme, ni de tiédeur républicaine.

Toutes ces idées justes ou fausses que Condorcet emprunte au milieu intellectuel de son temps, viennent se combiner dans une théorie qu'il a également reçue de ses contemporains, mais que, plus qu'aucune autre, il a faite sienne : la théorie du Progrès. C'est là, comme on sait, entre toutes, l'idée chère au XVIIIe siècle; depuis le temps de la « querelle des anciens et des modernes » où elle apparaît, confuse encore et incertaine, elle ne cesse d'aller en se précisant : elle se fortifie, se développe et s'organise à travers le siècle. Il restait à lui donner sa forme la plus complète, et à la pousser à l'absurde. Ce fut la tâche de Condorcet. Pascal avait jadis comparé l'humanité tout entière à un même homme qui vivrait toujours et apprendrait sans cesse. Et il est bien exact que dans l'ordre de la connaissance se vérifie cette marche progressive et continue. Il appartenait à Condorcet d'en transporter la conception dans tous les ordres de l'activité humaine et de l'appliquer à l'histoire des sociétés. Parce qu'au XVIIe siècle un élève moyen savait plus de physique qu'Archimède et qu'il en sait, au XVIIIe siècle, plus que Newton, parce que d'un

prêtre de Memphis à Euler s'étend une chaîne ininterrompue, Condorcet en conclut que chaque époque, marquant une étape dans la marche en avant de l'humanité, réalise une forme de vie meilleure et une plus grande somme de vertu. Il ne lui suffit pas même, pour l'avertir de son erreur, qu'il rencontre sur son chemin le christianisme. La passion antireligieuse elle-même ne le met pas en garde contre ce dogme auquel reste attaché son nom : celui de la « perfectibilité indéfinie ». Il l'expose, dès les premières pages de l'*Esquisse*, avec une intransigeance ou une sérénité qui confond. « Il n'a été marqué aucun terme au perfectionnement des facultés humaines; la perfectibilité de l'homme est réellement indéfinie; les progrès de cette perfectibilité désormais indépendante de toute puissance qui voudrait les arrêter n'ont d'autre terme que la durée du globe où la nature nous a jetés. Sans doute ces progrès pourront suivre une marche plus ou moins rapide ; mais jamais elle ne sera rétrograde... » Et nous voilà garantis contre toute éclipse du génie humain, assurés contre tout retour offensif de barbarie !

Si l'on veut se rendre exactement compte du sens où Condorcet emploie ces mots de perfectibilité indéfinie, qu'on aille aux dernières pages du livre où, dans une espèce de vertige de l'imagination, il se représente une humanité douée de facultés supé-

rieures à celles dont elle a été jusqu'ici pourvue. Pourquoi ne pas admettre que, par le jeu de l'hérédité, les générations se transmettent des facultés sans cesse accrues, en sorte que, de l'une à l'autre, on constaterait une somme toujours plus grande d'intelligence, de force de tête, d'énergie de l'âme ou de sensibilité morale? Et qu'y a-t-il d'absurde à supposer que les limites de la vie arriveront à se reculer sans aucun terme assignable? « Sans doute l'homme ne deviendra pas immortel, mais la distance entre le moment où il commence à vivre et l'époque commune où naturellement, sans maladie, sans accident, il éprouve la difficulté d'être, ne peut-elle s'accroître sans cesse ? » C'est d'après cette idée du progrès, entendu au sens de la perfectibilité indéfinie que Condorcet ordonne la série des « époques » dont la progression compose à ses yeux l'histoire de l'humanité. Mais il ne lui suffit pas qu'elle lui serve à mettre de l'ordre et de la clarté dans le chaos des siècles passés : elle doit être aussi bien valable pour l'avenir. Et Condorcet trace donc de l'avenir de l'humanité un tableau en accord avec les « données de la science ». Dans ce temps-là, les peuples auront enfin compris que la guerre est le fléau le plus funeste, comme le plus grand des crimes. Les frontières s'abaisseront et les nations se plairont à fraterniser. Les arts mécaniques ayant été perfectionnés, on en obtien-

dra plus de produits avec moins d'efforts. La misère aura quitté la surface du globe, comme l'esclavage, la maladie et les vices. Il arrivera ce moment où le soleil n'éclairera plus sur la terre que des hommes libres, ne reconnaissant d'autre maître que leur raison ! Ce sera l'âge d'or, non plus celui des poètes, mais celui des philosophes et des savants, un âge d'or placé non dans les premiers temps du monde, mais dans un avenir vers lequel l'humanité s'achemine régulièrement et sûrement, et qui verra enfin l'alliance de ces trois termes inséparables : Lumières, Vertu et Bonheur.

L'instant où Condorcet enchantait son imagination de ces perspectives millénaires était celui où, proscrit, obligé de se cacher, il sentait sur lui la menace de la mort violente ; et c'était sans doute donner une belle preuve de sérénité d'esprit. Mais aussi l'époque où s'exaltait dans l'esprit de Condorcet la foi dans un progrès qui ne peut rétrograder était celle où on avait assisté à la plus formidable explosion de haines et de violences, où on avait vu la civilisation la plus raffinée se résoudre dans une espèce de sauvagerie ; c'est donc que pour cet incorrigible utopiste les démentis de la réalité ne comptent pas. Ces chasseurs de chimères s'en remettent à l'avenir pour les dédommager des tristesses du présent et pour exécuter le plan idéal qu'ils lui ont tracé. Demandons-nous

donc si par hasard cent années auraient apporté au rêve du philosophe un commencement de réalisation? Renouvier, dans une page de sa *Philosophie analytique de l'histoire*, s'est plu à imaginer Condorcet revenant parmi nous et il retrace ainsi le spectacle qu'il aurait sous les yeux: « Le progrès des sciences pures et appliquées a dépassé... tout ce que le Girondin proscrit pouvait imaginer de possible; mais il ne paraît pas que la justice et la bonté dans les mœurs publiques ou privées aient marché du même pas que les sciences, ou en aient reçu la bonne influence attendue. Un progrès des plus remarquables est celui qui s'est fait dans l'art de détruire et l'esprit des nations se porte avec beaucoup d'activité à en seconder les applications en vue de leur mutuel dommage. Les bienfaits de l'instruction publique progressivement étendus au peuple... n'ont pas commencé à se traduire dans les moyennes statistiques de la criminalité et de la folie. Le fléau de l'alcoolisme ne semble pas trouver un obstacle à son envahissement dans les préceptes moraux qui sortent de la bouche des instituteurs primaires, etc. » Dira-t-on que cent ans ne sont qu'une minute dans la vie de l'humanité et que peu importe quelle distance nous sépare du jour où s'accompliront des promesses qui ont la science pour garantie? Hélas! c'est la science elle-même qui se charge de répondre au savant. Ni

dans l'histoire des sociétés, ni dans celle des espèces vivantes, elle n'admet plus la loi du progrès à la façon dont Condorcet se la représentait. Elle a rejeté une hypothèse qui n'est plus en accord avec l'état de nos connaissances.

On voit maintenant que si Condorcet a joué un rôle assez différent de celui que lui assignent ses nouveaux biographes, il n'en a pas moins une place considérable dans l'histoire des idées à la veille de la Révolution. Il n'a été sur aucun point un penseur original; mais cette absence même d'originalité fait que nous pouvons le prendre pour un fidèle témoin de l'état des esprits. Haine du christianisme, croyance superstitieuse dans la bonté foncière de l'homme, dans la toute-puissance des institutions, dans l'identité du savoir et de la vertu, dans la continuité du progrès, ce sont ces éléments qui ont composé l'atmosphère intellectuelle d'alors. Sous le coup des premiers événements de la Révolution, les imaginations entrent en branle et les penseurs aperçoivent dans un avenir prochain la réalisation de doctrines pour lesquelles ils avaient d'abord espéré dans la lente collaboration du temps. En proie à une espèce d'ivresse cérébrale, ils envisagent sans crainte la possibilité de refaire le monde et de fabriquer une humanité toute neuve. Au surplus les idées, même les plus chimériques, de Condorcet n'ont pas cessé d'être vivantes et agissantes,

non plus que le type intellectuel qu'il représente n'a disparu. Aussi ne suffit-il pas de dire qu'il résume en lui les aspirations d'un groupe de ses contemporains; il personnifie encore une famille d'esprits. C'est un spécimen accompli de ce que peut produire dans l'ordre de la pensée l'union du savoir, de l'esprit de système et de la niaiserie.

15 septembre 1904.

LE VERTUEUX LACLOS

On veut qu'un auteur ressemble à son œuvre et qu'il peigne ses héros d'après lui-même. Il faut que Rabelais soit un joyeux buveur, que Shakespeare souffre de la mélancolie d'Hamlet, et Molière de l'hypocondrie d'Alceste. Ç'a été de tout temps la principale source des erreurs qui encombrent la biographie des écrivains. On comprend au surplus comment s'opère cette confusion dans l'esprit du public. Mais il y a mieux. Il arrive que la première dupe ou la première victime de cette illusion soit celui-là même qui avait le plus de moyens d'être en garde contre elle ; je veux dire : l'auteur. Il se prend à sa littérature ; il s'imagine qu'il porte en lui l'âme de ses personnages ; il se met en devoir d'en jouer le rôle ; il s'expose ainsi à toute sorte de mésaventures. Heureux si, après une série de déceptions, guéri de son erreur et désabusé par la vie, il lui reste le temps et le moyen de revenir à sa véritable nature et de reprendre possession de soi ! C'est un « cas » de ce genre que nous offre la destinée de

Laclos, telle qu'elle nous apparaît d'après des publications récentes.

On connaissait imparfaitement l'auteur des *Liaisons dangereuses*. Les contemporains parlent assez souvent de lui; mais c'est depuis qu'il est devenu célèbre, et ce n'est donc jamais sans prévention. Il entre tout d'un coup dans l'histoire des lettres, le jour où il publie ce livre qui, pour être un livre de début, n'était pas un livre de jeunesse, et qui devait rester un livre unique; puis il disparaît, perdu dans d'obscures intrigues. On le jugeait sur sa réputation, c'est-à-dire sur la réputation que son livre lui avait faite; et elle est détestable. On tenait que le père de Valmont devait être un assez triste sire, de mœurs mauvaises, d'âme corrompue, d'esprit sec et méchant. On se trompait, et voici qu'il faut sur ce point modifier sensiblement l'opinion reçue. Cela ressort en premier lieu de la correspondance de Laclos. M. Louis de Chauvigny nous donne les *Lettres* [1] que Laclos écrivit à sa femme et à ses enfants, de la prison de Picpus, puis des armées du Rhin et d'Italie. Ce sont des lettres aussi dépourvues qu'il est possible de mérite et même de prétention littéraire; mais cette absence de tout artifice en fait aussi bien la valeur. Laclos s'y montre

1. *Lettres inédites de Choderlos de Laclos*, publiées par M. Louis de Chauvigny, 1 vol. (in-8°). Librairie du *Mercure de France*. — Laclos, *Liaisons dangereuses*, 1 vol., *ibid.*

tel qu'il est : tendre époux, bon père de famille, homme sensible, modeste, sans ambition. En même temps, M. Emile Dard consacre un livre très abondamment documenté au *Général Choderlos de Laclos*[1]. Cette profusion de renseignements, dont on réjouit notre curiosité, va nous permettre de mieux connaître l'homme, et par cela même de mesurer plus sûrement le caractère et la portée de son livre.

A vrai dire, la partie de la vie de Laclos sur laquelle il nous serait le plus précieux d'être renseignés, est justement celle dont on ne nous apprend rien. Car Laclos ne nous intéresse qu'en tant qu'il a été l'auteur des *Liaisons dangereuses*, et c'est là qu'il faut tout rapporter. Nous aimerions à savoir comment il a été amené à écrire son livre, quelle expérience il avait faite de la vie, quelles sociétés il avait fréquentées, quels modèles avaient posé devant lui. Sur tous ces points nous sommes réduit à des conjectures. Ce que nous savons se borne aux détails les plus insignifiants. Laclos appartient à une famille de petite noblesse; il est de bonne heure entré au service; il a gagné le grade de capitaine d'artillerie; il a longtemps tenu garnison en province, notamment à Grenoble. Il est estimé de ses chefs, bien noté; on ne lui connaît pas d'aven-

1. *Le général Choderlos de Laclos, auteur des Liaisons dangereuses*, d'après des documents inédits, par M. Emile Dard. 1 vol. in-8° Perrin.

tures; il passe pour un officier de bonne conduite, de mœurs rangées. On le sait d'ailleurs épris de littérature, tournant agréablement les vers badins, se mêlant volontiers aux conversations de salon. Ce militaire, ce provincial parvenu à la quarantaine sans avoir jamais fait parler de lui, comment prévoir qu'il fût à la veille de faire scandale dans une société qui pourtant ne se piquait pas de pruderie? Cette espèce d'éclosion spontanée reste aussi peu expliquée que par le passé, et c'est toujours un spectacle assez surprenant que de voir un auteur se révéler tout à coup par une œuvre d'éclat, que rien n'annonçait et qui sera sans lendemain.

Il ne faudrait pas non plus, dans l'entraînement de la réhabilitation, nous demander un trop grand effort. Nous voulons bien que Laclos ait été un époux modèle et un père de famille exemplaire, mais non pas qu'il ait été un des grands maîtres de la connaissance du cœur humain. « Qu'est-ce que Choderlos de Laclos? Un conteur érotique, déclarent ceux qui ne l'ont pas lu... » J'en demande pardon à M. Emile Dard, mais c'est précisément quand on vient de lire ou de relire les *Liaisons dangereuses* qu'il est difficile de ne pas partager cette opinion. Deux volumes qui ont pour sujet même le récit des exploits d'un débauché et d'une dévergondée, travaillant de leur état, ont tous les droits à figurer dans ce genre spécial de littérature.

Je sais bien que Laclos a mis en tête de son ouvrage une belle préface destinée à en faire ressortir le caractère de moralité ; mais c'est l'usage et personne n'en est dupe. Il paraît aussi qu'en Italie Laclos rencontra un brave homme d'évêque dont l'opinion fut que les *Liaisons dangereuses* sont un ouvrage très moral et très bon à faire lire, particulièrement aux jeunes femmes ; mais si Laclos rapporte ce témoignage, c'est qu'apparemment lui-même en avait trouvé la fantaisie savoureuse. C'est faire assez d'honneur aux *Liaisons dangereuses* que d'y voir un des chefs-d'œuvre de la littérature libertine du XVIIIe siècle.

Laclos nous donne son livre pour une peinture des mœurs du temps : « J'ai vu les mœurs de mon siècle et j'ai écrit ce livre. » Si exceptionnelles que soient ces mœurs qu'il a décrites, c'est bien en effet le mérite de son livre que d'avoir l'air et la marque d'un temps. Laclos a réussi à créer deux types de blasés « fin de XVIIIe siècle » ; et par là son livre conservera une place dans l'histoire des mœurs. Il a montré de quoi est faite l'âme d'un roué, et il en a très finement analysé la misère morale. Ce que poursuit Valmont, à travers sa carrière d'homme à bonnes fortunes et de séducteur professionnel, ce n'est ni l'amour, ni même le plaisir. L'expérience précoce et l'abus ont eu vite fait de le blaser sur les satisfactions des sens : il reste celles de l'amour-

propre et de la vanité. Il est aisé de voir que ce sont les seules auxquelles Valmont soit encore accessible. Vient-il à se prendre au piège qu'il tendait à la jolie prude, à la tendre dévote, la présidente de Tourvel, et en tombe-t-il amoureux à son insu? il suffira d'une raillerie pour faire évanouir cet amour. « Oui, vicomte, vous aimiez beaucoup Mme de Tourvel; mais parce que je m'amusais à vous en faire honte, vous l'avez bravement sacrifiée. Vous en auriez sacrifié mille, plutôt que de souffrir une plaisanterie. Où nous conduit pourtant la vanité! » Elle conduira Valmont aux pires scélératesses et aux crimes les plus bas. Il faut, pour raviver sa sensibilité émoussée, des amusements exceptionnels et des sensations rares. « Je ne sais pourquoi, il n'y a plus que les choses bizarres qui me plaisent. » L'unique plaisir sur lequel il ne soit pas encore blasé est celui de la méchanceté. C'est parce qu'elle est une conquête difficile que Valmont poursuit Mme de Tourvel; mais c'est aussi parce qu'il sait que la chute d'une dévote s'accompagne de luttes cruelles, de souffrances et de remords. Et s'il consent à séduire Cécile Volanges, c'est parce qu'il se représente à l'avance tout ce que la séduction d'une jeune fille entraîne de désastres: le déshonneur d'une fille, le deuil d'une mère, le désespoir d'un fiancé. Car le spectacle du mal est sans doute une jouissance; mais elle s'avive d'autant,

alors qu'on est l'auteur de ce mal... Au surplus, tous ces traits par où se traduit le libertinage avaient été maintes fois mis en lumière. La raison en est, sans doute, que l'âme d'un libertin ressemble beaucoup à celle d'un autre libertin. Toujours est-il que nous connaissions déjà, pour l'avoir vu sous les traits de Don Juan, le « grand seigneur méchant homme ».

Aussi, peut-être serait-il juste de dire que le personnage de Mme de Merteuil est plus original, plus poussé encore et d'un relief plus saisissant. C'est elle qui est l'héroïne du livre; Valmont n'est qu'un jouet entre ses mains. Ce qu'il y a chez elle de plus atroce, c'est la lucidité avec laquelle elle se connaît, s'observe, s'analyse, et c'est le cynisme avec lequel elle fait les honneurs de sa propre perversité. Elle n'est pas une femme à sentiments, une romanesque, une exaltée : c'est une calculatrice. Si la vanité est le trait dominant chez Valmont, on peut dire que l'hypocrisie est la marque du caractère de Mme de Merteuil, et que son plus grand plaisir est celui de la duplicité. Elle a fait, de bonne heure, une longue et patiente étude de la dissimulation. « Ressentais-je quelque chagrin, je m'étudiais à prendre l'air de la sérénité, même celui de la joie; j'ai porté le zèle jusqu'à me causer des douleurs volontaires, pour chercher pendant ce temps l'expression du plaisir;... je n'avais à moi que ma pensée et je m'indignais qu'on pût me la ravir ou me la sur-

prendre contre ma volonté. » Ce travail, qu'elle accomplit sur elle-même, a fait d'elle une observatrice pénétrante; on dirait d'un La Rochefoucauld en jupons. C'est elle qui découvre les secrets mobiles des actions et sait faire lever l'amour-propre, l'intérêt, l'égoïsme, de toutes les retraites où ils se cachent. Cela lui donne dans la comédie mondaine une incontestable supériorité. Et elle s'en amuse. Ce qui l'intéresse, c'est de jouer un rôle et de tromper, d'être prise pour confidente par celle dont elle est la pire ennemie, et pour conseillère par l'enfant qu'elle travaille à perdre. « A mon réveil je trouvai deux billets, un de la mère et un de la fille; et je ne pus m'empêcher de rire en trouvant dans tous deux littéralement cette même phrase : « C'est de vous seule que j'attends quelque consolation. » N'est-il pas plaisant, en effet, de consoler pour et contre, et d'être le seul agent de deux intérêts contraires? » Elle trouve, dans ces manèges de l'intrigue, la seule distraction qui convienne à sa nature compliquée. Du jour où elle désespère de former en Cécile Volanges une intrigante à sa ressemblance, elle s'en désintéresse. « Tandis que nous nous occuperions à former cette petite fille pour l'intrigue, nous n'en ferions qu'une femme facile. Or je ne connais rien d'aussi plat que cette facilité de bêtise qui se rend sans savoir ni comment ni pourquoi. » L'intrigue est en effet

un remède tel quel contre l'ennui. Et voilà bien la plaie qui ronge ces existences de désœuvrés, le mal secret d'une Merteuil aussi bien que d'un Valmont. « Je m'ennuie à périr ! » Ce soupir qui lui échappe, comme il faisait à tant de ses contemporaines, n'est pas une excuse à sa perversité ; mais il nous révèle son intime détresse.

En créant ces deux types, Laclos s'est référé aux plus purs procédés de l'art classique, qui consistent à accumuler sur une seule tête les traits empruntés à divers individus. Il a voulu que ses personnages fussent largement représentatifs, et que toute une catégorie d'individus pût se reconnaître en eux. De même il s'est efforcé que son livre fût une sorte de répertoire complet, de manuel et de bréviaire du libertinage. « J'occupe mon loisir à composer une espèce de catéchisme de débauche à l'usage de mon écolière, » dit quelque part Valmont. Il y a dans les *Liaisons dangereuses* un certain air dogmatique, un ton professoral, qui est aussi bien ce qui achève de les rendre tout à fait déplaisantes. L'auteur prodigue les maximes, vérités générales et sentences d'une sorte de philosophie de mauvais lieu. Au surplus, on devine qu'il ne peut avoir des hommes et des femmes qu'une opinion détestable. Il ne leur marchande pas l'expression de son mépris. « Voilà bien les hommes ! tous également scélérats dans leurs projets, ce qu'ils mettent de faiblesse

dans l'exécution, ils l'appellent probité. » On extrairait du livre de Laclos un grand nombre de ces maximes à la Chamfort.

Les *Liaisons dangereuses* eurent un grand succès. Ce fut le livre à la mode. Il y avait assez de talent pour justifier cet engouement. L'art de la dissection morale y était poussé fort loin. On a reproché au XVIIIe siècle de n'avoir pas de psychologie ; cela n'est qu'en partie exact : il a porté à la perfection une certaine psychologie, celle du libertin. Laclos excelle dans le portrait. Celui par exemple de la « petite Volanges ». « Elle est vraiment délicieuse. Cela n'a ni caractère, ni principes ; jugez combien sa société sera douce et facile. Je ne crois pas qu'elle brille jamais par le sentiment; mais tout annonce en elle les sensations les plus vives. Sans esprit et sans finesse, elle a pourtant une certaine fausseté naturelle... qui réussira d'autant mieux que sa figure offre l'image de la candeur et de l'ingénuité... » N'est-ce pas là, peinte avec la plume, l'ingénuité rouée que Greuze peignait avec son pinceau? Et cette ironie ne fait-elle pas songer à certaines pages de Mme du Deffand? Ailleurs, Laclos enlève le portrait en quelques touches. Il a une précision de trait, une sécheresse élégante de style qui le rangent parmi les bons écrivains.

D'autre part, et quand on ferme le livre, on ne peut s'empêcher de constater que l'impression qu'il

laisse est aussi trouble qu'elle est pénible. Il s'y mêle bien des éléments, parmi lesquels un incontestable ennui. Ce retour d'épisodes sensiblement analogues et de préoccupations désespérément semblables est d'une lassante monotonie. C'est toujours la même chose. Valmont en fait la remarque : « Dépêchez-vous et parlons d'autre chose. D'autre chose ? je me trompe ; c'est toujours de la même ; toujours de femmes à voir ou à perdre et souvent tous les deux. » Je passe sur ce qu'il y a de répugnant dans le sujet et dans le genre d'intérêt qu'il évoque. Mais que vaut au surplus cette « psychologie » tant vantée de l'auteur ? Le fait est qu'elle nous échappe, car nous ne pouvons pas même nous faire une idée de ce que peut être l'état d'esprit d'un jeune homme qui séduit une jeune fille afin de la « dépraver ». Nous nous demandons si on n'aurait pas entassé les « horreurs » et les « noirceurs » dans ce roman mondain, comme ailleurs on entasse les crimes et les trahisons dans le mélodrame.

Ce mélange de valeur littéraire et d'immoralité provocante explique que le succès ait été surtout un succès de scandale. Et tout de suite la confusion se fit : on assimila l'auteur à ses personnages. On pensa que tant de noirceurs ne pouvaient être sorties que d'une âme très noire. Laclos fut pour tout le monde « l'auteur infernal des *Liaisons dange-*

reuses », un homme auprès de qui on ne se sentait pas en sûreté. Quelques maîtresses de maison consignèrent à leur porte ce conteur de vilaines histoires; ce n'est pas moi qui leur en ferai reproche. Dès qu'apparaissait « ce grand homme jaune vêtu de noir », on croyait voir le redoutable persécuteur de Mme de Tourvel. Une fois pour toutes, il fut admis que Laclos était un personnage louche, inquiétant, chez qui de grandes facultés avaient été gâtées par de grands vices. Ce n'est pas seulement son ennemie intime, Mme de Genlis, qui parle de lui en ces termes, ce sont à peu près tous les contemporains. « C'était, dit Mme Roland, un homme plein d'esprit, que la nature avait fait pour les grandes combinaisons et dont les vices ont consacré toutes les facultés à l'intrigue. » Apparemment il ne méritait ni cette indignité, ni cet excès d'honneur. Mais le préjugé est si enraciné que je ne sais s'il n'a pas influé sur le dernier biographe lui-même de Laclos, et s'il ne continue pas de circuler à travers les pages d'une étude destinée à montrer combien Laclos différait de l'image « diabolique » que fit concevoir de lui son roman.

Si encore Laclos eût réagi contre cette fausse interprétation de son caractère! Mais le moyen de rester indifférent à son propre succès et comment n'être pas influencé par une opinion qui a le prestige de l'unanimité? On arrive toujours, et plus ou

moins, à penser de soi ce que les autres en pensent. Laclos se prit tout de bon pour un roué; il se crut les ressources d'un génie ténébreux : il s'était fait peur à lui-même. Désormais il se mit à rêver d'une carrière d'aventures; et comme il était trop foncièrement honnête, et d'ailleurs un peu âgé, pour courir les aventures de l'amour, il se jeta dans celles de la politique. Il entra comme secrétaire des commandements au Palais-Royal. « L'ambition de Laclos, dit Talleyrand, son esprit, sa mauvaise réputation, l'avaient fait regarder par M. le duc d'Orléans comme un homme à toutes mains qu'il était bon d'avoir avec soi dans des circonstances orageuses. » Bientôt il va devenir l'âme du parti d'Orléans; il sera l'inspirateur des pamphlets contre la Cour, l'initiateur des menées tortueuses, le distributeur des largesses du prince. Il accompagnera celui-ci à Londres. Mais, pour avoir imaginé les roueries d'un Valmont, on n'est pas nécessairement un subtil diplomate et un avisé conspirateur. Le résultat de cette habile politique sera d'avoir aidé le duc d'Orléans à devenir un objet de mépris pour la France royaliste, un jouet pour la Révolution dont il sera bientôt la victime.

D'orléaniste, Laclos se fait révolutionnaire. Il paraît fréquemment à la tribune des Jacobins; c'est lui qui publie le *Journal des amis de la Constitution*. « Sous sa direction, Vasselin, Ducancel, Lépi-

dor fils rédigeaient de lourds et pédantesques articles de doctrine sur les crimes de lèse-nation et la responsabilité des fonctionnaires, sur la théorie des peines et des récompenses légales, le renouvellement de la législature, la garde nationale, l'esprit public. Laclos surveillait la publication de la correspondance des sociétés affiliées de province, habilement triée et résumée par Feydel. Cette correspondance se composait presque entièrement de dénonciations nominatives et motivées contre les ministres, les prêtres réfractaires, les moines, les officiers royalistes, les municipalités suspectes. Un tel journal, écrit Michelet, était une véritable dictature de délation[1]. » Un moment, on envoya Laclos surveiller Luckner, et ce n'est pas sa faute si la partie ne fut pas perdue à Valmy. D'ailleurs, bientôt devenu suspect, il fut incarcéré à la prison de Picpus. Il n'avait jamais été au premier rang parmi les acteurs de la Révolution; ni comme orateur, ni comme journaliste, ni comme militaire, il n'avait joué de rôle essentiel. Il n'avait servi ni un homme, ni une idée; il obtenait, pour prix de son activité brouillonne, la prison avec menace de mort : il payait cher le moment d'ivresse qui l'avait abusé sur ses talents réels. Mais la prison eut sur lui un effet salutaire : elle le dégrisa. Désormais Laclos

1. Emile Dard. *Le général Laclos*, 266.

dit un adieu définitif à Valmont : il redevient le Laclos d'avant la gloire. C'est ainsi que nous le montrent les *Lettres inédites* qu'il nous reste à étudier, et dont il n'est pas une ligne qui ne soit un démenti donné par Laclos lui-même à son personnage d'emprunt.

Ce roué est le plus tendre, le plus fidèle, le plus amoureux, le plus reconnaissant des maris. Ce petit-maître est le père de famille le plus attentif et le plus ému. « Je fais souvent cette remarque que jamais je ne rencontre un petit enfant suivant sa mère que je n'éprouve une assez forte et encore plus douce émotion. » Ses lettres sont toutes remplies de détails de ménage ; et à coup sûr rien n'est plus intéressant pour une bonne épouse dont le mari est en voyage, en expédition, ou même en prison ; mais aussi rien n'est plus bourgeois. Le sec auteur des *Liaisons dangereuses* apprécie par-dessus tout le sentiment. C'est par le sentiment que lui-même espère valoir quelque chose, et c'est la sensibilité qu'il prie Mme Laclos de développer surtout chez leur fille. « Le plus grand service que tu puisses lui rendre, à mon sens, c'est d'arroser sa jeune âme de ton expansive sensibilité. C'est par l'esprit qu'on brille, mais c'est par le sentiment qu'on aime et qu'on est aimée ; l'un ne procure qu'un peu de vaine gloire, l'autre nous rend susceptibles du seul véritable bonheur dont nous puis-

sions jouir dans ce court trajet qu'on nomme la vie; quelle que soit sa durée, on n'a vécu que par les affections qu'on a inspirées ou ressenties... Quant à moi, quel que soit l'avenir, j'aurai toujours fourni une carrière complète, puisque j'aurai su t'aimer et me faire aimer de toi. » Ce pathos sentimental reparaît maintes fois dans la prose épistolaire de Laclos; et il faut avouer que celui-ci était meilleur écrivain, quand il tenait des propos moins édifiants. Ce moraliste désenchanté croit au bien et à la vertu. Non seulement il est d'avis qu'il faut faire son devoir toujours et quand même, mais il estime que c'est encore le meilleur moyen de parvenir. « Tu reconnaîtras avec le temps, dit-il à son fils, que rien n'est plus utile que ce qui est honnête, et qu'en analysant bien une mauvaise action on y trouve toujours plus de bêtise que de méchanceté. » Non seulement il aime la vertu pour elle-même, mais encore il tient qu'elle est toujours récompensée. « En effet l'homme de bien conserve toute sa sérénité dans le malheur, tandis que le méchant y est sans aucune consolation, tandis même que le méchant qui prospère est déchiré par ses remords. » Ce sont des vérités de morale en action : Chamfort a cédé la place à Berquin.

Ce misanthrope est un optimiste. Il a traversé le drame révolutionnaire, il en a vu de près les acteurs, et il continue d'attendre pour une date pro-

chaine l'avènement de l'idylle universelle. Les orages de la Révolution ne l'ont, assure-t-il, ni dégoûté de sa théorie, ni ébranlé sur les heureux résultats qu'il en prévoit pour la France, et, à la longue, pour l'humanité tout entière. Il présage toujours pour demain l'ère de paix et de bonheur ouverte par la Révolution et il tâche de convaincre Mme Laclos qui se montre incrédule : « Sois bien assurée que les esprits bornés qui sont entrés dans l'ornière de la haine de la Révolution ne redoutent rien tant que l'époque où ils en ressentiront les bienfaits, où tout autour d'eux disposera du bonheur public et même du leur en particulier. » Il est vrai qu'il a pour garant de la félicité du monde le génie de Bonaparte.

Car ce jacobin véhément est un bonapartiste enragé. Ce n'est pas lui qui flétrira du nom de crime l'acte du 18 brumaire : il en fait dater le salut de toute la France. Son admiration est sans bornes pour celui qu'il appelle « son héros », « notre héros, » le « héros de la France, de l'Europe et du monde entier ». Il tremble en apprenant que Bonaparte a failli être victime d'un attentat, et il s'offre à le défendre au prix de ses jours. Est-il possible qu'on ait failli le perdre ? « Il vaudrait cent fois mieux mourir que d'éprouver un tel malheur. » Bonaparte doit être à jamais « l'amour de tous les Français et le sujet de l'admiration de tout le

monde »; car il prépare à la France « la plus brillante époque de l'histoire de tous les siècles ». C'est là un témoignage, entre cent autres, de l'entrain avec lequel les plus farouches révolutionnaires de la veille acclamaient celui qui, sous leurs yeux et à son profit, confisquait la Révolution.

Enfin Laclos a-t-il jamais été ambitieux? Sa vie est-elle, comme le prétend son dernier biographe, le « roman d'un ambitieux »? J'avoue qu'il m'est difficile d'accepter cette formule, et qu'à aucune époque de la vie de Laclos je n'aperçois cet âpre désir de parvenir; au surplus, l'ambition est une passion dont on n'a pas coutume de guérir, et l'unique rêve dont témoignent toutes les lettres de Laclos est celui d'une existence étroite, à l'abri des orages. Il vante les agréments et les plaisirs de « l'obscure médiocrité ». Il constate que sous le nouveau gouvernement il n'est guère plus « en faveur » que sous l'ancien, et, par exemple, qu'il n'a pas été inscrit sur la liste de notabilité. Il s'ensuit qu'il ne pourra être ni ministre, ni conseiller d'État, ni sénateur conservateur, ni tribun, ni membre du Corps législatif, etc. Il s'en console aisément. Tout ce qu'il souhaite est de pouvoir faire vivre sa femme avec quelque bien-être et donner à ses enfants une éducation convenable. Pourquoi ne serait-il pas ministre plénipotentiaire auprès de quelque petit prince? « Une place quel-

conque de retraite que personne ne vous envie est tout ce que je désire. » Tel est ce rêve d'un grand ambitieux : faire une fin de petit rentier.

Il ne put le réaliser. Bonaparte, qui s'entendait à tirer parti des hommes, avait tout de suite utilisé les talents de cet artilleur et fait de lui un général. Hélas! Laclos vieilli n'était plus d'humeur à jouir de cette brillante fortune. Il souffrait de rhumatismes, s'enrhumait sur les grandes routes, et des hémorroïdes lui changeaient chaque course à cheval en une pénible épreuve. Il s'obstinait, se réduisait à monter des chevaux paisibles : à la première occasion, il perdait les étriers.

Il fit campagne en Italie; mais il avait aussi peu que possible l'âme romantique. On ne trouve dans ses lettres aucune trace de l'enthousiasme qu'allaient susciter la nature, les sites, le ciel italiens chez les écrivains de la nouvelle génération. Laclos se contente de noter qu'il traverse de « fort beaux pays »; d'ailleurs il reste parfaitement insensible à leur charme. Il se plaint en revanche que les auberges soient détestables, les villes petites et vilaines, les routes mauvaises. L'opéra bouffe l'assomme, les dames italiennes, par la facilité tout instinctive de leurs mœurs, répugnent à sa délicatesse de Français d'ancien régime. Il ne trouve en Italie de tout à fait remarquables que les puces; « mais elles sont là sur leur terrain, attendu que tous ces beaux

et grands palais ne sont guère balayés que deux ou trois fois par an. » Il ne souhaite que le retour. Mme de Staël, en face de la baie de Naples, soupirait après son ruisseau de la rue du Bac. Laclos, sur la route de Tarente, se fait apporter un plan de Paris, pour y chercher la rue du Faubourg-Poissonnière.

Au cours de cette expédition d'Italie, avait eu lieu une de ces rencontres que l'histoire anecdotique des lettres aime à enregistrer. A Milan, le sous-lieutenant Henri Beyle, âgé de dix-huit ans, fut présenté au général Laclos « dans la loge de l'Etat-major à la Scala ». La conversation s'engagea entre le jeune homme et le vieillard. Beyle « fit sa cour à Laclos à cause des *Liaisons dangereuses*, » et Laclos, apprenant qu'il était de Grenoble, « s'attendrit ». Les anciens aimaient à imaginer des scènes qui mettaient en présence les maîtres de l'art et leurs jeunes disciples, afin de montrer que la tradition se continuait ininterrompue. Je ne jurerais pas que soir-là, dans la loge de l'Etat-major de la Scala, le hasard eût réuni « deux des plus grands observateurs de l'âme française »; mais, à coup sûr, Stendhal doit beaucoup à Laclos, et de Valmont à Julien Sorel la filiation est certaine.

Laclos mourut sans avoir revu les siens, dont il n'avait même pu assurer le sort. Ce fut la fin mélancolique d'une destinée manquée. « Honnête et sensible, il s'agitait parmi les fripons et les débau-

chés. Après avoir été suspecté par les grands seigneurs, il eut encore l'humiliation de se voir écarter par les grands révolutionnaires et mourut loin de son foyer, sans argent, sans amis et sans gloire. » Peut-on dire qu'un tel jugement, auquel s'arrête le plus récent et le plus favorable de ses biographes, soit, à vrai dire, une réparation? Quoi qu'on fasse, on n'empêchera pas que Laclos ne conserve un renom suspect. Mais, grâce à ces dernières publications, sa figure est sortie de l'ombre. Elle cesse d'être énigmatique. On aperçoit assez aisément les diverses influences sous lesquelles elle s'est modifiée. Choderlos de Laclos a commencé par être un officier qui, pour tromper l'ennui de la vie de garnison, fréquente des compagnies élégantes, « la fine fleur de l'aristocratie » grenobloise, et, par manière de divertissement, s'essaie à la littérature. Un succès imprévu bouleverse sa destinée et lui fait adopter pour quelque temps une personnalité d'emprunt. Désigné par sa fâcheuse réputation au choix du duc d'Orléans, il se mêle aux intrigues de la politique, et celles-ci le conduisent, par une pente insensible, en plein mouvement révolutionnaire. Aux Jacobins il se met au ton de ses nouveaux amis, et fait en conscience son métier de délateur, jusqu'à ce que, par un juste retour, le délateur devienne un suspect. Echappé à la mort, il n'aspire plus qu'à la retraite, au calme sous l'autorité d'un maître

tout-puissant. C'est dire que Laclos a subi avec docilité les divers courants qui se sont succédé en France pendant un court espace de temps. Il a pris tour à tour l'empreinte de chaque milieu qu'il a traversé. Dans le fond, c'était un bon homme un peu sot.

Cela même nous permet d'apprécier à sa juste valeur un livre qui n'est certes pas sans talent, mais dont le mérite a été surfait. Faut-il voir dans les *Liaisons dangereuses* une œuvre de colère, un de ces pamphlets qui ont précédé et amené la Révolution ? Laclos n'a pas manqué de nous y inviter ; mais ce sont de ces interprétations qu'il est aisé de donner après coup. Rien n'indique que Laclos ait été si violemment enragé contre la société de son temps ; et on peut affirmer que les *Liaisons dangereuses* étaient plus propres à pervertir qu'à corriger le lecteur. Faut-il y voir une œuvre de psychologie profonde, dans laquelle un auteur misanthrope a fait le procès à la nature humaine elle-même ? Mais les *Lettres* de Laclos nous révèlent en lui un optimiste sentimental. L'air et l'esprit de son livre, il les a pris dans les conversations et dans la littérature du jour. Les aventures qui en font le sujet sont de celles dont on s'entretient volontiers entre hommes, et même entre militaires. Laclos les a encadrées dans le tableau des mœurs du moment, ornées des théories de la philosophie qui avait cours.

Le roman libertin est de tous les temps; il est, suivant l'état lui-même de la société, plus brutal ou plus élégant, plus descriptif ou plus analytique : il ne fait, en aucun temps, un très grand honneur à l'esprit humain. Les *Liaisons dangereuses* sont, en 1782, le type du roman mondain où un provincial vertueux s'est appliqué, non sans succès, à faire œuvre hardie et bien parisienne.

15 janvier 1905.

TRENTE ANS DE POÉSIE

On a souvent déploré que l'art, la littérature et surtout la poésie n'eussent rien à gagner aux « fêtes du commerce et de l'industrie » connues sous le nom d'Expositions universelles. Ce n'est pas tout à fait exact. A l'Exposition de 1867 nous devons l'excellent rapport que rédigea Théophile Gautier sur les *Progrès de la poésie*. Et voici qu'au lendemain de notre dernière Exposition M. Catulle Mendès a été chargé de composer un *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900* (1) !

Le rapport de M. Catulle Mendès se présente sous des apparences assez volumineuses. Il ne faut pas nous laisser effrayer par ces apparences; car plus de la moitié du volume est remplie par un « Dictionnaire », où le nom de chacun des poètes du XIXe siècle est suivi de la liste de ses ouvrages et d'appréciations dues à tous les commentateurs;

1. *Rapport à M. le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900*, par M. Catulle Mendès. — Imprimerie nationale.

ces extraits de livres, journaux et revues tiennent de la place et ne font pas plus mauvaise figure qu'autre chose; M. Catulle Mendès n'a pas douté qu'il ne pût, sans inconvénient, substituer à sa plume de critique les ciseaux de l'*Argus de la presse*. S'il s'agissait ici de l'ouvrage d'un critique de profession, nous aurions sans doute à relever certaines opinions singulières de l'auteur sur divers points de l'histoire de notre littérature, et nous pourrions nous étonner de la forme souvent déconcertante qu'il leur a donnée. Mais M. Mendès est poète : il est lyrique, fantaisiste, boulevardier. De là sans doute ce généreux emploi de l'hyperbole, ces envolées soudaines,ces attendrissements subits, ces accès de colère imprévus, ce mélange de grandiloquence et de familiarité. Ces pages sont la preuve éclatante que, pour avoir été parnassien, on n'est pas forcé d'être impassible. Au surplus, nous avons hâte d'arriver au sujet même du travail de M. Mendès.

C'est l'un des plus considérables qu'il y ait dans l'histoire littéraire contemporaine, puisqu'il ne s'agit de rien moins que de suivre le développement de la poésie française pendant toute la seconde moitié du XIXe siècle. M. Mendès avait à reprendre les choses au point où les avait laissées Théophile Gautier. A cette date de 1867 vient de commencer le mouvement poétique qu'on désigne

sous le nom de parnassien. M. Mendès y a été mêlé. Il pouvait donc nous en entretenir avec une compétence toute particulière. Comme d'ailleurs les destinées du groupe parnassien sont aujourd'hui pleinement accomplies et que l'école a depuis lors cédé la place à une autre, qui elle-même appartient déjà au passé, il avait le recul nécessaire pour embrasser d'ensemble et à son juste point de vue cette période de notre littérature. Il fallait sans doute remonter à quelques années en arrière pour rechercher les origines du mouvement; après quoi, il restait à énumérer les tendances qui lui ont donné sa valeur et sa portée, à nous les montrer dans leur plein épanouissement, pour les suivre enfin dans leur déclin et nous faire assister à la désorganisation de la formule, au desséchement de l'arbre à bout de sève. Il n'était pas sans intérêt non plus de savoir à quelles causes un parnassien d'antan attribue la réaction qui s'est faite contre l'école parnassienne, et dans quelle mesure il juge légitime la tentative des symbolistes. Telles sont bien les questions que devra examiner quiconque traitera de l'histoire de la poésie dans la seconde moitié du XIXe siècle, et sur lesquelles on ira peut-être chercher quelques renseignements dans le rapport de M. Mendès; seulement elles paraîtront alors un peu moins claires qu'elles ne l'étaient auparavant.

On ne reprochera d'ailleurs pas à M. Mendès de

s'être trop jalousement cantonné dans l'époque moderne et dans le coin qui lui est familier. Soucieux de retracer dans son ensemble le développement de notre poésie, il remonte dans le passé aussi loin qu'il est possible, c'est-à-dire jusqu'à la *Chanson de Roland* et même à la *Cantilène de Sainte Eulalie*. C'est pour lui le moyen d'exposer une théorie qu'il croit neuve et dont la hardiesse ne laisse pas de lui causer quelque effroi. Il est d'avis que, notre tradition nationale ayant été brusquement interrompue par la Renaissance, il a fallu attendre la révolution faite au nom de Shakespeare, de Byron et de Gœthe, pour assister à l'avènement d'une littérature vraiment française. C'est le vieux paradoxe jadis soutenu par Mme de Staël, et, depuis, tant de fois réfuté. Il est sans doute superflu de le discuter, s'il est assez généralement admis que, dans toute l'histoire de notre littérature, il n'est pas de période plus purement française que celle qui va de 1660 à 1680, et si Molière, Racine, Boileau, La Fontaine ont donné de l'esprit français l'image la plus complète et la moins mêlée de tout alliage étranger. Mais pour M. Mendès, comme la France date de 1789, la poésie française date de 1830 : nous la devons au romantisme. Et le romantisme emplit à lui seul tout le siècle. Et Victor Hugo est à lui seul tout le romantisme. Et l'œuvre de Victor Hugo contient à elle seule toute

la poésie française, tout son passé, tout son présent, tout son avenir...

Je ne crois pas qu'on eût encore poussé l'hugolâtrie aussi loin ; par là, du moins, le livre de M. Mendès atteint à l'originalité. « Victor Hugo sera successivement le Mirabeau, le Vergniaud de la Révolution littéraire ; il deviendra enfin le Danton de l'ode et le Napoléon de l'épopée. C'est pourquoi la question rigoureusement temporelle de son éclat premier est, en somme, dénuée d'importance. Il est bien sûr qu'il a instauré le lyrisme français en sa magnificence unanime et parfaite. Il est bien certain qu'il a créé le drame moderne qui n'a pas encore cessé d'être notre drame. Mais si n'était vrai ni cela ni ceci, il n'importerait guère. Il est si grand dans ce siècle qu'il le tient, le domine, le possède tout entier; du point où nous sommes, c'est lui que nous voyons luire au commencement et qui, à la fin, rayonne encore; tel est l'éblouissement de sa lumière que nous ne pouvons concevoir d'autre aurore, ni admettre d'autre couchant. C'est ainsi qu'il semble que le soleil resplendisse déjà quand il n'est pas encore monté à l'horizon, et qu'il resplendisse encore, même quand il n'y est plus... Cette œuvre !... Elle donne le vertige. S'élever ou se pencher vers l'œuvre de Victor Hugo, — car son immensité est en haut, en bas, partout, — c'est considérer le

gouffre de la beauté. Ce gouffre, etc. » Toutes ces métaphores ne valent pas une raison. Mais d'ailleurs, sous ce luxe d'images, la pensée de l'écrivain reste très nette. C'est d'abord qu'avant la venue de Victor Hugo il n'y avait rien, que Victor Hugo a fait jaillir de son cerveau la poésie tout armée et qu'on a eu jusqu'ici le plus grand tort de prétendre qu'il ait pu devoir quoi que ce soit à ses plus illustres prédécesseurs. M. Mendès se donne infiniment de mal pour établir que le romantisme de Hugo est pour le moins contemporain de celui de Lamartine et de Vigny ; quelque peine qu'il ait prise, d'ailleurs, à rapprocher ou à brouiller les dates, je crains qu'il n'y ait perdu son effort et son temps ; les dates sont les dates, et elles établissent qu'au moment où parurent les *Méditations* et les *Poèmes antiques et modernes* Hugo n'était encore qu'un imitateur de Lebrun; au surplus, une loi de son génie a voulu que les voies où il s'est engagé lui eussent été d'abord ouvertes par d'autres; et il n'en est pas moins grand pour cela.

Ensuite, et depuis le jour où Victor Hugo eut enfin pris conscience de lui-même, M. Mendès ne laisse plus aux poètes d'autre droit que d'être les disciples dociles du « maître » et les fils respectueux du « père ». Il s'attriste et il se scandalise, s'il voit quelques-uns d'entre eux faire effort pour se soustraire à cette domination et se montrer, eux aussi,

jaloux de leur originalité. Pareille défection ne peut cacher que de mauvais desseins et provenir que de mobiles médiocrement avouables : c'est une espèce de sacrilège. Le mot ne paraît pas trop fort à M. Mendès, pour apprécier la réaction qui se manifeste vers 1850 contre le romantisme de Victor Hugo. « Oui, c'est une chose qui n'a pas encore été dite, mais qu'il faut dire cependant, bien qu'on s'en puisse attrister : trois jeunes hommes, poètes magnifiquement doués et qui devaient bientôt jeter un si grand lustre sur la seconde moitié du siècle ne furent pas éloignés d'abord de désavouer en celui où elle s'incarnait la révolution poétique dont ils étaient les fils ou les petits-fils. Ce reniement, ils l'enveloppèrent des plus parfaites apparences de respect... Mais malgré ce qu'il gardait de religion extérieure, ce reniement n'en existait pas moins assez féroce. Comment expliquer cette sacrilège hostilité intime, recouverte de semblants de piété, faisant songer à des prêtres qui, tout en accomplissant les rites du culte, ne croiraient pas en leur Dieu?... Je crois qu'il faut chercher la cause de cette sorte de réaction dans la naturelle impatience qu'éprouvent à subir les sublimités et les renommées antérieures de jeunes âmes éperdues de tout créer et de mériter toutes les gloires... Ils s'attachèrent minutieusement, par un appétit d'originalité, qu'ils auraient pu satisfaire sans tant de malice,

à différer de Victor Hugo. » Tel était le noir complot de ces trois conjurés : Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire. En se choisissant un coin à part dans le vaste domaine poétique, ils n'étaient, paraît-il, guidés que par une seule préoccupation : l'espoir de n'y être pas gênés par le voisinage de leur maître... Hâtons-nous de constater que c'est un poète qui prête à des poètes de si vilains desseins. Si un critique s'était avisé d'une interprétation aussi peu relevée, et si par exemple Sainte-Beuve eût insinué quelque malice de ce genre, quel n'eût pas été le courroux de M. Mendès, et de quel ton n'eût-il pas rappelé au respect ce juge imprudent de l'âme des poètes!

Des trois rebelles, M. Mendès ne nous dissimule pas que le plus coupable fut encore Leconte de Lisle. Bien entendu, il lui décerne les plus magnifiques éloges et il l'accable sous les fleurs; mais il ne lui en témoigne pas pour cela moins d'animosité : il se souvient en effet d'avoir salué en lui un maître, et il se plaint que ce maître ait été un tyran. « Le joug de son génie nous fut assez dur et étroit. Il eut plus qu'aucun autre... la puissance involontaire sans doute, dissimulée d'ailleurs sous tant d'indulgence, d'obliger les jeunes esprits à l'idéal qu'il avait conçu. Il répugnait, hélas! aux nouveautés, aux personnalités qui auraient pu contredire la sienne; son amour de l'antiquité et de l'exotisme, la certi-

tude d'avoir inauguré, à peine un peu trop tard, un âge poétique, son dédain de la vie et son appétit de la mort, furent les trop puissants éducateurs de jeunes âmes qui, par l'adoration de son œuvre, s'accordaient à ce qu'il y avait de vaste sans doute, de borné pourtant, en sa conception du monde poétique. »

Il est assez piquant de rapprocher ces déclarations si nettes, des déclarations non moins nettes et justement opposées, où le même M. Mendès se plaisait naguère à reconnaître au même Leconte de Lisle précisément cette ouverture d'esprit, cette tolérance, et cette largeur d'idéal qu'il lui conteste aujourd'hui. C'est bien lui qui écrivait dans la *Légende du Parnasse contemporain :* « Surtout ne concluez pas de mes paroles que Leconte de Lisle ait jamais été un de ces génies exclusifs, désireux de créer des poètes à leur image et n'aimant dans leurs fils littéraires que leur propre ressemblance ! Tout au contraire. L'auteur de *Kaïn* est peut-être de tous les inventeurs de ce temps celui dont l'âme s'ouvre le plus largement à l'intelligence des vocations et des œuvres les plus opposées à sa propre nature. » Il est impossible de se contredire plus complètement. Certes on peut s'être trompé, et il est beau de l'avouer. Toutefois, à l'époque où il écrivait la *Légende du Parnasse contemporain*, M. Mendès n'était plus un débutant ; il avait atteint

l'âge où l'on jouit de la pleine maturité de son jugement, et il avait même assez de notoriété pour s'être acquis le droit de s'exprimer librement. D'autre part, Leconte de Lisle était encore vivant, et il eût été de mauvais goût de lui asséner un éloge où il eût pu voir une ironie. Il y a là quelque mystère, et nous éprouvons un peu de peine à comprendre comment la vérité de 1884 a pu devenir si complètement l'erreur de 1902.

Ainsi, pour M. Mendès, l'histoire de la poésie pendant tout le XIXe siècle offre, tout au plus, au regard des curieux quelques querelles de famille où de passagères velléités de révolte, sitôt réprimées, ne troublent jamais foncièrement l'entente cordiale et l'unanime accord. Le mouvement poétique suit, en dépit de quelques déviations accidentelles, une ligne droite. Ce qui empêche M. Mendès de s'apercevoir de l'énormité de sa méprise, c'est qu'il isole soigneusement la poésie de l'ensemble de la littérature et qu'il la sépare de tous les autres genres. Au contraire, il eût fallu montrer les rapports qu'elle soutient avec eux, comment tour à tour elle influe sur eux ou subit leur influence, et dans quelle étroite dépendance elle ne saurait manquer d'être vis-à-vis des courants généraux qui, à travers le siècle, ont emporté les esprits dans des directions si différentes. Tout se tient dans l'histoire littéraire, morale, sociale d'un temps. Sans doute il n'est

pas nécessaire, à propos de poésie, de parler de tout et du reste; mais l'œuvre des poètes ne saurait être détachée du milieu où elle s'est produite, et la tâche de l'historien consiste d'abord à distinguer les époques, à en montrer la succession, la continuité ou l'opposition, la ressemblance ou les contrastes. Alors seulement, et les limites une fois tracées, il lui reste à faire à chaque individu la place qui lui appartient.

Certes, à partir de 1820, ce sont les poètes qui ont d'abord donné le ton, et leur lyrisme a pénétré le roman, le théâtre, l'histoire, la philosophie même et la critique. Elan magnifique, mais vite arrêté et suivi d'un mouvement en sens opposé. Vers 1850, le romantisme a fait au théâtre l'éclatante banqueroute que l'on sait; aux romans de la première manière de George Sand, qui n'étaient que l'expression des révoltes individuelles de l'auteur, ont succédé ceux d'une manière plus large, plus détachée des considérations personnelles; Balzac vient d'achever la publication d'une œuvre dont la valeur est surtout objective, et il a dans une préface, moins retentissante mais non pas moins importante que la *Préface de Cromwell*, proclamé le devoir qu'a l'écrivain d'écrire sous la dictée de la société et de modeler les lois de son art sur les lois mêmes de la nature. La philosophie inaugure des méthodes nouvelles et ne se contente plus des procédés

d'un subjectivisme arbitraire. L'érudition multiplie ses conquêtes. Les sciences par leurs progrès s'imposent à l'attention des plus distraits. C'est dire que le vent a tourné, que l'orientation des esprits est changée. On ne pense plus que le Moi puisse continuer d'être le centre autour duquel gravite toute la littérature. En d'autres termes, l'âge romantique est terminé, et le lyrisme, tel qu'il se personnifie dans l'œuvre de Victor Hugo, a fait son temps.

Dans un mouvement aussi général et aussi puissant, il était bien impossible que la poésie à son tour ne fût pas entraînée. Le fait est que dans un court espace de temps se succèdent des manifestations significatives. Pour être bien sûr de ne pas mettre dans ses vers les anecdotes de sa propre sensibilité, Théodore de Banville n'y met rien du tout. Gautier, dans ses *Emaux et Camées*, « traite sous forme restreinte de petits sujets, tantôt sur plaque d'or ou de cuivre, avec les vives couleurs de l'émail, tantôt avec la roue du graveur de pierres fines, sur l'agate, la cornaline ou l'onyx. » Surtout, dans ses *Poèmes antiques*, Leconte de Lisle donne l'expression la plus complète de cet art qui se cherchait. L'émotion provoquée par l'apparition de ces poèmes fut très vive dans le monde des lettres. Théophile Gautier nous en a laissé le témoignage; il atteste qu'on ne se méprit pas sur

la portée du mouvement nouveau qui s'annonçait en poésie ; on vit aussitôt contre qui il était dirigé, et les jeunes gens n'hésitèrent pas à suivre le maître nouveau de préférence à l'ancien. « Rien de plus hautainement impersonnel, de plus en dehors du temps, de plus dédaigneux de l'intérêt vulgaire et de la circonstance, écrit l'historien des *Progrès de la Poésie*. Après une période où la passion avait été en quelque sorte divinisée, où le lyrisme effaré donnait ses plus grands coups d'ailes, parmi les nuages et les tonnerres, où les poètes hasardeux montant Pégase à cru lui jetaient la bride sur le col et ne se servaient que des éperons, c'était une nouveauté étrange que ce jeune homme venant proclamer presque comme un dogme l'impassibilité, et en faisant un des principaux mérites de l'artiste... Leconte de Lisle a réuni autour de lui une école, un cénacle, comme vous voudrez l'appeler, de jeunes poètes qui l'admirent avec raison, car il a toutes les hautes qualités d'un chef d'école, et qui l'imitent de leur mieux. » Ce qui achève de prouver la force irrésistible du courant, c'est qu'à son tour et à sa manière Victor Hugo s'y est prêté. Car on ne saurait donner une idée plus fausse de l'ensemble de son œuvre, qu'en se tâchant à y découvrir le développement continu d'un même principe intérieur. Au contraire, Hugo reçoit du dehors toutes les impulsions, et son mérite incomparable consiste

dans la force souveraine avec laquelle il se les approprie. Puisqu'il en a lui-même convenu, on ne voit pas quelle raison la critique pourrait avoir de lui donner sur ce point un démenti, et pourquoi elle se travaillerait à le connaître moins bien qu'il ne s'est lui-même connu. Il a été « l'écho sonore que Dieu mit au centre de tout ». Il a répété toutes les voix du siècle. En écrivant la *Légende des siècles*, il est difficile et il serait vain de contester qu'il ait subi l'influence de Leconte de Lisle, comme il avait précédemment subi l'influence de tant d'autres et de moins grands. Dans la mesure où cela lui est possible, il fait son effort pour réaliser une poésie objective.

Au surplus, il s'en faut que la cause de l'art impersonnel fût définitivement gagnée. Le réalisme ne va pas, lui non plus, suivre dans ses progrès une ligne droite et ininterrompue. Le romantisme aura son retour offensif. Dans l'histoire de la littérature, comme dans l'autre, il faut toujours compter avec l'imprévu, c'est-à-dire avec l'intervention de l'homme de génie. Tout en se mettant à la mode nouvelle, Victor Hugo reste essentiellement lyrique, et, dans l'éloignement où l'exil le confine, son lyrisme devient plus impérieux que jamais. « Le Père était dans l'île ; » mais de l'île où risquait de l'oublier le culte de ses dévots, il se rappelait à l'attention par les explosions magnifiques de ses colères et de

ses enthousiasmes. Le lyrisme des *Châtiments*, des *Contemplations*, et même de la *Légende des siècles* faisait échec au réalisme des Gautier, des Leconte de Lisle, des Bouilhet. C'est sous cette double influence qu'a débuté le groupe des Parnassiens.

Dans la formation du groupe parnassien M. Catulle Mendès revendique une part, qui ne semble pas avoir été très considérable, mais qui est réelle. C'est lui qui, jeune homme de dix-sept ans, tout frais débarqué de sa province, fonda avec Louis-Xavier de Ricard la *Revue fantaisiste* d'où est sorti le *Parnasse contemporain* de 1866. C'est donc ici que nous l'attendons et nous sommes tout prêts à nous en rapporter à lui pour connaître l'état d'esprit, les tendances, les projets des jeunes poètes. Il va au-devant de nos désirs quand il écrit : « il faut ici, une fois pour toutes, s'expliquer sur le mouvement appelé parnassien, de qui l'origine, l'importance et les bornes n'ont jamais été précisément marquées. » Le malheur est qu'il n'ait pas accompli avec toute la précision qu'il promet, et qu'on eût souhaitée, ce travail d'exacte délimitation. Notons d'ailleurs que sur le sens du mouvement parnassien M. Mendès n'a jamais varié, et que le témoignage qu'il apporte aujourd'hui concorde de tous points avec celui qu'il donnait naguère. Jamais il n'a admis que les Parnassiens eussent songé à innover en poésie. Il n'accepte pas pour eux l'honneur

d'avoir voulu former une école : groupe, si l'on veut, mais école non pas. Il constate que les poètes associés pour publier leurs vers en commun avaient les tempéraments les plus divers et entendaient conserver toute leur liberté. « Leur œuvre, qu'on incline à présenter comme collective, est infiniment éparse et diverse. » S'ils acceptaient les conseils de leurs ainés, ils n'acceptaient de mot d'ordre de personne ; et si, comme il arrive inévitablement à de très jeunes gens, ils imitaient volontiers les meilleurs faiseurs de vers, ils prétendaient ne pas aliéner leur indépendance. Au reste, ils n'avaient nullement ce dédain du public qu'on leur a prêté et dont on les a si souvent raillés. Bien loin de se réfugier dans un isolement hautain, ils regardaient du côté de la foule; et dès qu'ils en ont trouvé les moyens, ils se sont empressés de lui aller dire leurs vers. Ils n'étaient reliés que par un seul désir, celui de livrer le bon combat contre « tous les faux élégiaques, tous les faux humanitaires, tous les débraillés, tous les mauvais poètes ». Ils « voulaient faire l'émeute des vers, des véritables vers, contre ce roi, le Sentimentalisme élégiaque, et cette reine, la Faute de français ». Entre eux tous il n'y avait qu'un trait en commun, qui était le respect de la forme.

Ces déclarations sont bonnes à retenir, et on peut en faire état pour noter dans le premier *Parnasse*

une sorte de caractère éclectique. Le romantisme y était représenté, en effet, par les deux Deschamps et par Auguste Vacquerie. L'école de 1850 y figurait au grand complet avec Théophile Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire. C'étaient enfin les nouveaux venus : Heredia, Coppée, Sully Prudhomme, Léon Dierx, Stéphane Mallarmé. L'un d'eux, Paul Verlaine, énonçait avec ferveur les règles d'un art poétique qu'il est curieux de transcrire aujourd'hui :

> L'art ne veut point de pleurs et ne transige pas,
> Voilà ma poétique en deux mots : elle est faite
> De beaucoup de mépris pour l'homme et des combats
> Contre l'amour criard et contre l'ennui bête.

Que les plus jeunes des Parnassiens n'aient pas su très exactement ce qu'ils voulaient faire, M. Mendès nous l'affirme, et nous n'essaierons donc pas d'y contredire. Après tout, l'âge de plusieurs d'entre eux nous en serait un assez sûr garant, puisque alors M. Sully Prudhomme avait vingt-six ans, M. de Heredia et M. Coppée vingt-trois, et Verlaine vingt-et-un. Toutefois, ici encore, M. Mendès tient trop peu de compte des tendances générales qui, en 1866, se faisaient sentir en littérature. Les jeunes poètes pouvaient les subir, sans bien s'en rendre compte : une école qui se forme ne met pas nécessairement une pancarte à sa porte ; et si divers de

tempérament que soient les écrivains qui se groupent, ils subissent néanmoins une même pression. Or, à l'époque où débutent les Parnassiens, le roman est devenu celui de Flaubert, la critique celle de Taine, la comédie celle de Dumas fils et d'Augier. C'est le temps des plus grandes espérances ou des plus ambitieuses prétentions de la science. Cette fois, le courant réaliste est nettement déterminé : il ne fera plus que grossir, s'enfler au delà de toute mesure et jusqu'à devenir le naturalisme. La conception du monde est positiviste; tout ce qui ne tombe pas sous les sens est suspect de ne pas exister ; c'est l'observation , c'est l'analyse qui deviennent les principaux instruments de travail du littérateur. Il est extraordinaire que M. Catulle Mendès n'ait pas vu, ou qu'il ne veuille pas admettre à quel point l'œuvre de l'école parnassienne est en harmonie avec l'ensemble de la littérature de cette époque. Certes les Parnassiens les plus éminents sont très différents par la nature de leur esprit ; mais à mesure qu'ils développent leur originalité, ils se déterminent tous dans le même sens. Et leur conception de la poésie avait bien pu jadis être incertaine et flottante: à mesure qu'elle se précise, elle apparaît identique. Rien de plus instructif que de comparer à la *Légende des siècles* les *Trophées* de J. M. de Heredia. Autant Victor Hugo restait maître souverain de sa matière et créait l'histoire

à sa fantaisie, à son humeur et à sa taille, autant l'auteur des *Trophées* se subordonne à l'objet et reste, dans son métier de poète, fidèle à la discipline sévère qu'il a reçue à l'Ecole des chartes. Sully Prudhomme apporte dans l'analyse intérieure une précision et une scrupuleuse exactitude dont il n'y avait pas encore d'exemple dans notre poésie ; ou même il croit pouvoir se servir du vers lui-même comme d'un moyen de recherche philosophique. Et le poète des *Humbles* ou des *Croquis parisiens* se fait le peintre des hommes et des choses de son temps, par des procédés tout voisins de ceux qu'emploiera l'école du document humain.

Restait à montrer comment l'école parnassienne a péri et pour quelles causes la faveur du public s'est détournée d'elle. Car s'il est intéressant de voir naître dans ses origines un mouvement littéraire, il ne l'est pas moins d'étudier comment il s'achève, et c'est, en tous les ordres d'idées, une importante question de savoir comment les dogmes finissent. Ces changements, que M. Mendès n'attribue qu'à la fantaisie de quelques écrivains, et à leur « appétit d'originalité », ont des causes profondes dont la première est que les principes littéraires périssent par leur propre exagération. Si, à une certaine date, il avait été très opportun de ramener en poésie le souci de l'impersonnalité, et de restituer la forme dans ses droits, un jour vint où il ne fut pas moins

à propos de rappeler que la poésie ne vit pas uniquement d'érudition, d'analyse et d'observation, et qu'elle en arrive ainsi peu à peu à se vider de ce qui est l'âme même de toute poésie. C'était le temps où, dans toutes les provinces de la littérature, on supportait impatiemment le joug devenu trop étroit et trop pesant du positivisme. On s'apercevait qu'il y a quelque ironie à prétendre jamais qu'on ait chassé le mystère des choses. On se rendait compte que, par-delà la réalité tangible, et en dehors des prises de l'observation scientifique, il reste un domaine immense, celui de l'inexpliqué et de l'inconnaissable. La dureté de la conception naturaliste faisait place à une espèce d'attendrissement, qui se décorait du beau nom de religion de la souffrance humaine. L'esthétique trop précise de la peinture cédait la place à celle plus vague de la musique. On avait besoin de rêve; on allait, par réaction, jusqu'à trouver du charme à l'indécis et à l'imprécis. De là le mouvement symboliste qui a correspondu, dans l'ordre de la poésie, à ce besoin d'affranchissement et de réaction contre le naturalisme, universellement ressenti à la fin du siècle.

M. Mendès n'est pas tendre pour l'école qui a remplacé la sienne. Il n'y voit guère qu'une insurrection tumultueuse et survenant au moment où notre poésie était le plus parfaite. Ce moment de

perfection de notre poésie, M. Mendès le place, de façon assez étrange, pendant les années qui suivirent nos désastres. Mais « il y eut un incident. Lieutenant d'artillerie dans l'armée péruvienne, M. Della Rocca de Vergalo, né à Lima, exilé de son pays, vivait à Paris ; c'était un excellent homme plein de chimères ; et comme il était Péruvien, il fonda une poésie française, déclarant tout net que notre poésie serait vergalienne ou qu'elle ne serait pas. Ces étrangers ne doutent de rien. A vrai dire, ce serait une assez médiocre facétie que de considérer M. Della Rocca de Vergalo, cet ingénu excessif, comme le créateur ou le premier chef de l'école dite décadente ou symboliste. Pourtant il faut bien reconnaître que le premier il s'avisa de certaines innovations, où s'accorderont bientôt quelques-uns et non les moindres de la génération poétique récente encore ». La tentative de poésie nouvelle fut-elle donc une invention péruvienne, ou belge, ou américaine? Toujours est-il qu'il ne semble à M. Mendès ni qu'elle fût viable, ni qu'elle eût aucune espèce de fondement. Ou bien les symbolistes prenaient le mot de symbole dans le sens qu'il a toujours eu, et alors ils n'inventaient rien ; ou bien ils lui prêtaient une acception nouvelle, et ils n'ont pas su exécuter ce qu'ils avaient entrevu. Pour ce qui est de leurs réformes métriques, elles allaient directement contre la tradition

et elles constituaient une manière d'attentat contre le seul système de versification qu'une longue habitude autorise dans notre pays. Après la tentative symboliste comme avant elle, la poésie n'a rien à faire qu'à reprendre la grande voie romantique qu'elle n'aurait jamais dû quitter et dont, au surplus, elle avait, au cours du siècle, à peine dévié.

On voit maintenant pourquoi l'auteur du *Rapport*, au lieu d'avoir aidé à élucider l'histoire du mouvement poétique pendant la seconde moitié du siècle, nous semble avoir contribué à fausser l'idée qu'on peut se faire du développement de la poésie à travers le siècle tout entier. Que le romantisme ait donné l'essor à notre poésie lyrique, cela ne fait pas question ; et de même il est hors de doute que, chez les plus déterminés des réalistes, toute trace de l'influence romantique n'a jamais disparu. Que Victor Hugo, par la puissance de son génie et par la fécondité de sa production, domine toute la poésie du siècle, et qu'en quelque manière tous les écrivains en vers lui soient redevables, nul ne songe à le contester. Mais l'œuvre même de Victor Hugo est traversée de souffles divers. Mais au milieu du XIXe siècle, le courant romantique est interrompu. Mais, dans les dernières années du siècle, la ligne se brise encore une fois. C'est ce qu'il eût fallu mettre en lumière,

et c'est la tâche à laquelle continueront de travailler la critique et l'histoire, en dépit de la critique officielle et de l'histoire d'Etat.

15 juin 1903.

L'USURE D'UN GENRE

MM. Paul et Victor Margueritte continuent bravement la tâche qu'ils se sont assignée de faire revivre l'époque la plus douloureuse de notre récente histoire. A mesure qu'ils avancent, cette tâche devient plus rude. Ils avaient eu d'abord à montrer la lutte de l'armée française contre l'ennemi. Ils ont cette fois à nous montrer l'ennemi établi sur notre sol, investissant notre capitale. Ils apportent à leur œuvre un sentiment de gravité, une élévation et une largeur d'esprit dont on ne saurait trop les louer. *Les Tronçons du glaive*[1] sont très dignes, par l'inspiration, de leur aîné, *Le Désastre*. Certes, il s'y trouve quelques passages que nous en effacerions volontiers, mais l'ensemble en est encore estimable et fait honneur aux deux romanciers, fils de soldat.

Si triste, si austère que puisse être une pareille lecture, elle est de celles qu'il faut avoir le courage

1. *Les Tronçons du glaive,* par MM. Paul et Victor Margueritte. — 1 vol. chez Plon.

de faire. Après avoir parcouru, le cœur serré, toute cette série d'échecs, de déceptions, de succès sans lendemain, on s'étonne de ne se sentir ni découragé, ni diminué dans son orgueil. Voilà précisément ce qui donne au livre sa signification et ce qui en fait le mérite. Le lecteur en effet subit, sans le vouloir, l'influence des écrivains avec qui il a lié commerce. Or, les auteurs, à aucun endroit de leur récit, ne se laissent aller à la désespérance. Apparemment ils sont de ceux qui ont foi dans la vitalité de leur pays, quand même, et qui ne trouvent dans les pires désastres que des motifs de se redresser et de se raidir avec plus d'énergie. De là vient qu'ils aient pu mener à bien une œuvre dont la lecture eût été sans cela intolérable. Ceux qu'on aime, on ne sent que dans la souffrance combien on les aime : en se penchant sur l'image de cette France envahie, meurtrie, mutilée, les auteurs ne découvrent en eux qu'un sentiment et n'en éveillent chez nous qu'un seul, c'est l'amour passionné pour notre pays. Ce culte du pays et de sa défense, ils l'ont incarné en deux hommes, Gambetta et Chanzy ; ils en ont fait, à vrai dire, les héros de leur livre. Le point de vue auquel ils se placent pour juger tous ceux qu'ils ont été appelés à mettre en scène est toujours le même. Ils ne leur posent qu'une question, celle de savoir s'ils ont espéré jusqu'au bout, ou bien s'ils se sont abandonnés, eux et leur cause.

Qu'on pense, en d'autres temps, ce qu'on voudra de la guerre; quand la frontière est ouverte, ce n'est plus le moment d'épiloguer. « Cette guerre, dont il subissait le fléau, il ne devait pas s'attarder à la maudire, mais plutôt l'aimer, lui sacrifier ses idées et sa vie, maintenant qu'elle dévastait le sol sacré. Il se dit avec orgueil que, loin de faire œuvre de mort, il faisait œuvre de vie. Il défendait sa femme, les siens, la douce terre de Charmont; il défendait d'autres existences et d'autres terres semblables, le passé, l'avenir. Il servait la patrie, le droit, tout ce que résumait d'inaliénable ce mot suprême : l'intégrité de la France. » Le malheur est que la défense ne s'improvise pas, et qu'avec les procédés modernes de la guerre européeune, en face de troupes solidement organisées, conduites avec méthode, l'élan patriotique ne suffit pas. MM. Paul et Victor Margueritte rappellent ici et déplorent les théories de l'opposition empêchant l'Empire de réaliser ses plans de réorganisation militaire, redoutant de faire du pays une caserne. « Prenez garde d'en faire un cimetière ! » avait prophétisé le maréchal Niel. « La France, aux appels impétueux de Gambetta, ne trouvait pour la défendre que des milliers et des milliers d'hommes, arrachés à la charrue, aux ateliers, aux salons; mais le courage et la bonne volonté ne suffisent pas à improviser des armées. Les maîtres d'aujourd'hui,

les contradicteurs de la veille s'en apercevaient. Il faut un esprit, une éducation spéciale... Agglomération de recrues, de mobiles, avec des cadres de hasard; multitude prête à se faire tuer sans un chef capable d'utiliser vraiment ces admirables bonnes volontés. Du général au sous-lieutenant, la bravoure tenait lieu de tactique. On croyait avoir fait tout son devoir en n'étant ménager ni de sa vie, ni de celle de ses soldats. »

Pourtant, en face des échecs répétés, les auteurs conservent leur foi dans la possibilité et dans le bienfait d'une lutte à outrance. « Un peuple n'est perdu que lorsque tout son territoire est conquis, son dernier soldat tué. Et encore! Non, ce dont une nation meurt, ce n'est pas du sang versé, de la ruine matérielle, c'est de l'abaissement moral. La seule vraie défaite irrémédiable, ce n'est pas celle qu'on subit, mais celle qu'on accepte. » Cette foi robuste est l'âme de leur récit, elle lui donne son mouvement, sa vie et sa poésie.

Les acteurs de premier plan, ceux dont MM. Margueritte empruntent la figure à l'histoire, sont souvent présentés avec relief. Les romanciers sont-ils toujours, je ne dis pas impartiaux, mais justes? N'ont-ils pas leurs préférés? Les accusations qu'ils portent d'un air de parfaite assurance contre certains chefs, notamment contre le glorieux d'Aurelle sont-elles fondées? Je n'en répondrais pas,

et surtout je n'essayerai pas d'en décider. C'est affaire aux historiens. Je note seulement que plusieurs de ces portraits ou de ces silhouettes s'enlèvent vigoureusement sur la trame du récit. Ce sont les généraux : Chanzy, Vinoy, Trochu, Bourbaki. « Ducrot, ferme à cheval, précède son état-major, qu'il dépasse du képi brodé ; sa taille athlétique, sa forte tête aux épaules larges, expriment l'audace et l'entrain. Il ne semble pas se douter que sa place n'est pas là, mais en arrière, à un point d'où il pourrait embrasser l'ensemble du panorama, les mouvements des troupes ; visiblement, il estime son rôle bien rempli, parce que, en payant de sa personne, il essaye de les mener à la victoire ou à la mort... » On n'oublie plus ces portraits en raccourci. De même pour les politiciens. « Crémieux, garde des sceaux de 48, avocat de talent, avait usé sa vie dans les luttes oratoires. Ce septuagénaire assumait, avec une enfantine vanité qui l'empêchait d'en sentir le poids, l'effrayante charge de six ministères... La fidèle Mme Crémieux prenait part discrète au Conseil, donnait de sages indications. Bientôt, au grand désappointement de Crémieux, surgit Glais-Bizoin. Point de mission définie. Tel on le vit descendre à l'hôtel de Londres, coiffé d'un vaste chapeau gris à longs poils, vieux parlementaire n'ayant jamais fait qu'interrompre les ministres à la tribune, vieux garçon sans tenue et sans

autorité, au demeurant animé des meilleures intentions, tel on le vit, les jours suivants, errant d'une administration à l'autre, prodiguant ses audiences en plein trottoir, interrogeant à tort et à travers, déblatérant sur ses collègues... » C'est ainsi que reprennent vie les acteurs de ce drame, qui date déjà de trente années, et qu'il était bon de nous rappeler. MM. Paul et Victor Margueritte ont su ressusciter tout ce passé, et mettre en œuvre les documents dont ils ont fait, avec plus ou moins de critique, une bonne provision.

Mais ressusciter le passé, faire revivre les figures disparues, décrire même les batailles, c'est œuvre d'historien. Il faut pourtant nous souvenir que les auteurs des *Tronçons du Glaive* sont des romanciers. Et il se trouve que, dans leur œuvre, la partie qui donne le plus de prise à la critique, et sur laquelle on est bien forcé de faire toute sorte de réserves, est celle qui procède uniquement de l'art du romancier. Le drame de la patrie agonisante, ils l'ont encadré dans le drame intime de personnages imaginaires créés par eux. Il y a des noces, des naissances, des séparations, des deuils privés, et il est incroyable combien nous restons insensibles à ces petites histoires. Notez que le principe lui-même par lequel on a mêlé à la vie publique les misères individuelles est inattaquable. Rien n'était plus légitime que d'essayer de nous montrer ce que

devenait sur le sol envahi la vie des familles françaises. C'est l'exécution qui laisse à désirer. Tout cela reste vague, et terne, et pâle.

Comment nous débrouiller parmi ces personnages auxquels il semble que MM. Margueritte veuillent nous intéresser et qu'ils ont l'air de connaître? Il y en a un qui s'appelle Martial, un qui s'appelle Eugène, un qui s'appelle Henri... Il y a Marie et Nini. Il y a un M. Réal. Que peuvent bien être tous ces gens-là? Même quelques-uns avaient déjà figuré dans *Le Désastre* : pour comprendre certains traits qui sont des allusions, il faut nous rappeler leurs démêlés, leurs rivalités, des querelles auxquelles on nous a initiés jadis, mais que, depuis lors, nous avons si complètement oubliées! Comme on est toujours gêné de se trouver dans la compagnie de gens qu'on ne connaît pas et dont on soupçonne qu'ils n'existent pas, cela nous met mal à l'aise, ralentit, refroidit l'intérêt et nuit à l'effet d'ensemble.

Soucieux de tout dire, MM. Paul et Victor Margueritte nous promènent d'un bout à l'autre de la France. Tantôt ils s'enferment dans la capitale autour de laquelle se resserre l'étreinte allemande; et tantôt ils suivent le gouvernement à Tours, à Bordeaux. Tantôt ils retracent les batailles sous les murs de Paris, et tantôt celles qui se livrent sur divers points de la province; ou bien ils accom-

pagnent l'armée de l'Est, cette armée que, lors de la conclusion de l'armistice, Jules Favre oublia! Ici encore leur intention est aisée à saisir. Leur sujet, c'est l'ensemble des tentatives faites çà et là pour organiser la défense. De même que l'épée de la France était brisée, ils ont pensé que le récit devait être brisé. Idée fâcheuse au point de vue de l'art. On a une impression de décousu. Le récit n'a pas de centre. Les auteurs se laissent conduire par les faits. Et il se peut bien que l'historien doive se mettre à la remorque des faits; un romancier doit les dominer. Il lui faut un parti pris volontaire ; c'est ici ce qui manque. Je ne doute pas que l'œuvre n'eût été singulièrement plus forte et n'eût témoigné de plus de puissance, si les auteurs avaient su faire plus de sacrifices, nous épargner beaucoup de longueurs, une profusion de détails qui arrivent à lasser l'attention et à brouiller la vue.

C'est par là que ce livre est significatif de l'état actuel du roman, et je dirais de la « crise » qu'il traverse, si ce mot, par suite de l'abus qu'on en a fait, n'était de ceux qu'on n'ose plus employer. Le cas de MM. Paul et Victor Margueritte n'est pas isolé. En même temps qu'ils écrivent le roman de l'époque de l'invasion, M. Maurice Barrès écrit le « roman de l'énergie nationale », où il retrace l'histoire toute récente du boulangisme; et M. Anatole

France fait tenir dans un cadre vaguement romanesque l'histoire au jour le jour. Qu'est-ce à dire ? sinon que les auteurs et le public semblent aujourd'hui fatigués de la littérature purement romanesque. Le roman idéaliste s'est discrédité par un excès de fadeur; le roman réaliste par un excès de brutalité. Le roman de psychologie s'est tué lui-même, pour avoir abusé du droit d'être ennuyeux. Le roman d'intrigue a disparu, du jour où il a été convenu qu'un roman ou un drame est bon, à condition qu'il ne s'y passe rien. Le roman d'adultère est tombé à la vulgarité de la production commerciale; ce n'est plus qu'un article de consommation courante peu à peu sorti de la littérature. C'est donc qu'il y a dans les facultés propres au romancier, faculté d'invention d'abord et surtout, puis facultés d'observation, d'analyse, de création imaginaire, une sorte d'épuisement passager. Le genre, pour avoir trop produit, est comme usé. Constatant cette usure du genre, les écrivains de talent que j'ai cités, et d'autres qui les imitent, essayent d'un compromis avec l'histoire.

On me dira que c'est le rajeunissement d'une forme de roman qui ne date pas d'hier et qui est en soi fort légitime, le roman historique. Mais le roman historique, à la manière de jadis, était surtout une œuvre d'imagination. Le roman historique, à la manière d'aujourd'hui, est surtout une œuvre

de documentation. C'est la différence essentielle. Je ne suis pas convaincu que l'innovation soit heureuse. Car on aperçoit tout de suite l'objection : elle est très forte. Puisque, après tout, c'est de roman qu'il s'agit, les lecteurs de romans trouvent qu'il y a là beaucoup d'histoire pour un roman, tandis que les historiens sont tentés de ne tenir aucune espèce de compte de l'histoire écrite par les romanciers.

27 janvier 1901.

LE ROMAN COLLECTIF

Aux époques où la sève abonde dans les littératures toutes neuves, il faut de vastes compositions pour satisfaire le besoin d'imaginer qu'ont les auteurs et la curiosité d'un public qui n'est pas encore blasé. Les Grecs, spectateurs de tragédies, n'avaient pas leur compte, à moins qu'on ne leur donnât trois pièces, voire quatre se faisant suite; les épiques anciens embrassaient tout un cycle d'aventures et nos faiseurs de chansons de gestes, ayant chanté les héros, accompagnaient encore les fils de ces glorieux pères dans leur carrière merveilleuse; les vieux peintres déroulaient dans leurs fresques toute une légende pieuse, toute la vie d'un saint. Faut-il croire que nous revenions à ces temps d'abondance facile et d'heureuse fécondité? C'est aux romanciers d'aujourd'hui que nous devrions ce retour aux pratiques d'autrefois. Très différents de tels conteurs d'hier, qui se déclaraient incapables de remplir sans longueurs les dix pages d'une nouvelle, ils se trouvent à l'étroit dans le cadre d'un seul volume, et leurs récits, qui se déroulent

à travers beaucoup de temps, exigent beaucoup d'espace. Tandis que M. Paul Adam range sous ce titre général *Le Temps et la vie*[1] une série de romans destinés à nous faire suivre les étapes successives de la vie française au cours du XIXe siècle et que MM. Paul et Victor Margueritte donnent à leurs récits de l'année terrible l'appellation pareillement cyclique de *Une époque*[2], M. Maurice Barrès qualifie de *Roman de l'énergie nationale*[3] l'espèce de trilogie qu'il vient d'achever. Il est curieux que simultanément plusieurs de nos romanciers les plus en renom aient conçu et réalisé, chacun de son côté et à sa manière, une même entreprise.

C'est signe d'abord que les écrivains d'aujourd'hui n'ont pas tous renoncé aux « longs espoirs » et aux « vastes pensers ». Ceux du moins que nous venons de citer ont éprouvé le besoin de réagir contre nos fâcheuses habitudes d'éparpillement de la pensée, de labeur hâtif et superficiel. Ils ont voulu, dans la maturité de leur talent, tenter une œuvre de trame continue, s'y enfermer, vivre avec elle, afin d'arriver à cet effet de puissance qui ne

1. M. Paul Adam : *Le Temps et la Vie*. — *La Force*, *l'Enfant d'Austerlitz*, 2 volumes (Ollendorff).

2. MM. Paul et Victor Margueritte : *Une époque*. — *Le Désastre*, *Les Tronçons du Glaive*, *Les Braves Gens*, 3 vol. in-12 (Plon).

3. M. Maurice Barrès : *Le roman de l'énergie nationale*. — *Les Déracinés*, *L'Appel au soldat*, *Leurs figures*.

s'obtient pas sans un effort de patience : on ne saurait trop les en louer. C'est preuve ensuite qu'un filon nouveau s'ouvre pour le roman. Certes, on s'était avisé, même de nos jours, d'écrire des romans en plusieurs volumes, d'en composer des séries qui s'enchaînent, et aussi de découper notre histoire en chapitres et en livres. Mais c'est d'autre chose qu'il s'agit. A toutes les variétés déjà connues du roman, il faut désormais ajouter une espèce nouvelle, voisine du roman historique, mais qui ne se confond pas avec lui : c'est le roman d'histoire et de psychologie collectives, ou, pour parler plus court, le « roman collectif ». L'auteur des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, voulant définir le genre intime, avouait n'avoir jamais pu découvrir ce que c'est. « Les romans intimes sont tout comme les autres ; ils ont deux volumes in-octavo, beaucoup de blanc ; ils ont une couverture jaune, et ils coûtent quinze francs. » Les romans collectifs coûtent trois francs cinquante par volume, ils sont imprimés en texte compact et en caractères illisibles ; ce n'est pas par là qu'ils se distinguent des autres. Mais certains traits qui leur sont essentiels les en différencient et par exemple en feraient justement le contraire du genre intime.

On sait quelle a été la fortune du roman dans le siècle qui vient de s'écouler : on n'imagine guère production plus abondante, plus brillante, plus

variée et plus riche. Peut-être serions-nous tentés de dire qu'après cent ans de fécondité un genre est exposé à subir un moment de crise même passagère, même légère. Mais les romanciers ne nous le pardonneraient pas ; et je sais trop ce qu'il m'en a coûté pour m'être hasardé un jour à parler d'une possible « usure » du roman. Quelle levée de boucliers ! On réserve aux poètes la réputation d'être irritables ; c'est faire tort aux prosateurs. N'admettons donc ni que le roman puisse s'user, ni qu'un romancier puisse se fatiguer. Nous permettra-t-on pourtant de noter, sans aucune espèce d'intentions méchantes, qu'entre les diverses formes auxquelles se prête le roman il en est pour lesquelles, après un certain temps, le public montre moins de goût. Hâtons-nous encore d'ajouter que, même dans une forme moins en vogue qu'une autre, il y a place pour des chefs-d'œuvre et que le génie individuel des conteurs est au-dessus des revirements de la mode. Ces sûretés prises, rien ne nous empêchera plus de faire librement l'énumération des courants qui, en ce dernier demi-siècle, ont semblé l'emporter tour à tour dans la littérature, au chapitre des romans.

Le roman romanesque et sentimental, à la manière de George Sand et d'Octave Feuillet, est le premier qui ait eu à souffrir des tendances qui ont alors dominé. C'est contre lui que l'école réaliste a

dirigé tout son effort; il a été le pelé, le galeux, sur lequel on n'a cessé de crier haro! Bel exemple de l'exclusivisme des écoles! Du coup, toute une catégorie de lecteurs, les femmes et les jeunes gens, c'est-à-dire la clientèle la plus importante des romanciers, s'est trouvée privée du genre de plaisir qu'elle avait coutume d'aller chercher dans le roman. Pendant plus de vingt années, le roman d'observation a, lui seul, accaparé toute la place : les Goncourt, Daudet, Maupassant, Zola se sont uniquement souciés de nous donner une image telle quelle de la société contemporaine. Comment ils ont compris leur œuvre et comment ils y ont réussi, nous n'avons pas ici à le rechercher. Toutefois, dans la curiosité qu'ils affichaient pour toutes les formes de la vie, il en est une qu'ils avaient totalement oubliée : la vie de l'esprit. Le roman de psychologie vint à son heure pour combler cette lacune. A côté de ces genres principaux, des espèces plus frêles trouvaient encore à vivre. De M. Halévy à Gyp et à M. Lavedan, des écrivains ingénieux paraient de fantaisie et de gaminerie le roman parisien. Et dans le temps où l'ironie s'insinuait partout, elle égaya les romans de M. Anatole France et de M. Barrès. Mais romans de mœurs ou de psychologie, de parisianisme ou d'ironie, ils avaient tous un caractère en commun; c'est qu'ils s'enfermaient dans le cercle, souvent fort étroit, de la vie contemporaine; tous les

regards se concentraient sur la seule actualité ; on n'apercevait rien au delà ; il semblait que le monde fût né d'hier. Ajoutez que le théâtre, depuis l'échec du genre historique, se bornait, lui aussi, à l'étude des types contemporains et des questions actuelles. Enfin l'histoire, à laquelle on avait dû pendant la première moitié du siècle une si prestigieuse résurrection des époques disparues, sortait presque entièrement de la littérature pour rentrer dans l'érudition. Les maîtres qu'on y rencontrait encore, tels que Taine, Renan, Fustel de Coulanges, faisaient œuvre de penseurs plutôt que de peintres. C'est dire que, pendant une longue période, une faculté est restée sans emploi : l'imagination. Une des fonctions essentielles de la littérature a été délaissée : l'évocation pittoresque du passé.

En littérature comme ailleurs, la loi est celle de l'équilibre : aussi était-il inévitable qu'il se produisît une rentrée en scène de l'imagination. Cela explique que, depuis quelque temps, le goût se soit si furieusement déclaré pour tout ce qui nous remet sous les yeux les aspects du passé. Le mouvement a commencé par la publication des « Mémoires » relatifs à l'Empire. Les Mémoires de Marbot ont eu plus de lectrices et ont défrayé plus de conversations dans les salons que les plus mondains des romans d'amour. L'impulsion était donnée : à la manie de la modernité a succédé la passion du rétrospectif.

L'histoire est redevenue narrative et pittoresque, soit que M. Houssaye nous fît suivre, étapes par étapes, les dernières campagnes de Napoléon, heure par heure, sa dernière bataille, ou que M. Albert Vandal nous présentât le tableau de la France du Directoire. L'anecdote, le détail intime, tout ce qui nous permettait de reconstituer dans son cadre exact la vie d'autrefois était assuré de trouver notre curiosité en éveil : les études de M. Frédéric Masson sur la famille impériale, celles de M. Lenôtre sur le Paris révolutionnaire, celles de M. de Nolhac sur Marie-Antoinette, celles de M. Frantz Funck-Brentano sur l'affaire du Collier, répondaient au même besoin. Et nous lui devons aussi bien les pages si brillantes et si vivantes où Mme Arvède Barine nous a conté l'histoire de *la Grande Mademoiselle*. Cet impérieux désir de s'échapper hors de l'époque présente est aussi bien la première cause du prodigieux accueil fait à des œuvres telles que *Cyrano de Bergerac* et *Quo vadis* qui, en d'autres temps, n'auraient eu probablement que le succès auquel leurs mérites leur donnaient droit. Le roman français devait à son tour subir l'influence générale : l'histoire allait en reprendre possession et, puisque d'ailleurs elle n'y était pas une nouvelle venue, s'y retrouver chez elle.

A ce goût renaissant pour l'histoire s'est ajoutée récemment une autre influence, due à la transfor-

mation des études psychologiques. On comprend sans peine que psychologie et roman doivent se modifier de façon parallèle. La psychologie était jusqu'à ces derniers temps restée individuelle; elle s'était seulement, vers le milieu du siècle, aidée de la physiologie, ou plutôt elle s'y était asservie; et cela explique que le roman, dans l'école naturaliste, se soit fait si souvent pathologique et médical. A l'heure actuelle, une science nouvelle est en train de se constituer, qui poursuit, non plus dans l'individu mais dans la collectivité, l'étude des phénomènes de l'esprit. A défaut de résultats très précis, difficiles à obtenir dans des matières si complexes et dans des recherches si neuves, elle est parvenue déjà à fixer quelques points qu'on peut considérer comme acquis. Elle a tout au moins défini son objet.

Un groupe, — foule ou public, assemblée ou corps constitué, province ou nation, — a une âme qui n'est pas la somme de toutes les âmes qui la composent, mais qui en est plutôt la résultante. Cette âme a ses vertus et ses défauts, ses générosités et ses cruautés; elle a ses moments d'élan sublime et d'enthousiasme, comme ses périodes de lassitude, de malaise et de folie. Elle a ses lois de formation et de développement, étant déterminée elle aussi par le moment et par le milieu. Elle subit la double pression des influences ambiantes et des influences

antérieures. L'hérédité, notion si obscure, si incertaine quand il s'agit des individus, s'appelle la tradition quand il s'agit des peuples, et constitue une des forces qu'il est le plus chimérique et le plus dangereux de méconnaître. Dans un même pays, dans une même province, dans une même classe sociale se manifestent des façons de sentir et de penser, qui non seulement sont communes à tous ceux qui en font partie, mais qui résultent de ce qu'ils sentent et pensent en commun. Dans une même époque s'établissent des courants d'idées, des courants de sensibilité. Comme les âmes individuelles ont concouru à former cette âme universelle, à leur tour elles sont modifiées par elle, en reçoivent l'empreinte ou réagissent contre elle. Il y a ainsi une psychologie de la France révolutionnaire, impériale, monarchique, républicaine. La France est une personne qui a son génie, sa sensibilité, ses façons d'agir et qu'on peut donc mettre en scène comme un personnage de drame, décrire et analyser comme un personnage de roman. Il y a une psychologie de l'Armée, il y en a une du Parlement. Certains phénomènes ne s'expliquent dans ces groupes que par l'échange et par le contact, et deviennent l'objet même d'un roman qui envisage la collectivité. Ainsi, retour à l'histoire pittoresque, progrès de la psychologie collective, tel est le double mouvement d'où est sorti le roman collectif.

Les deux livres déjà parus de M. Paul Adam, *la Force*, *l'Enfant d'Austerlitz*, nous en offrent un premier spécimen. La France a été en 1792 exaltée par le devoir patriotique de défendre le sol envahi, enivrée ensuite par le rêve de gloire dont l'Empereur avait enchanté les imaginations. Ce sont ces deux périodes de la vie française que M. Paul Adam retraçait dans *la Force :* évocation souvent puissante de vie tumultueuse, de frénésie dans l'action et dans la jouissance. Le colonel Bernard Héricourt est tué devant Presbourg; son fils, Omer, né un lendemain de victoire, est celui qu'on appelle « l'Enfant d'Austerlitz » : sur quels spectacles se promènent ses yeux, quelles leçons l'âme de l'adolescent recevra-t-elle des hommes et des choses? L'épopée impériale s'achève dans la déroute et se dénoue par l'invasion. L'ancienne société rentre en France, y ramène ses préjugés, y installe ses rancunes. Les survivants de la grande épopée y sont réduits au rôle de conspirateurs, pêle-mêle avec les jacobins impénitents et les fanatiques de l'idée humanitaire. En face de la Congrégation, dont tout le monde parle et qu'on feint de redouter, grandit dans le secret la Franc-Maçonnerie. Omer, qui trouve dans son entourage bariolé et dans sa nombreuse famille des représentants de toutes les tendances, est tiraillé en tous sens et s'oriente mal à travers ces influences contradictoires. On l'a mis dans un col-

lège de jésuites, et l'éducation qu'il y reçoit ne fait pas de lui un croyant, mais détruit en son âme les ardeurs belliqueuses. Il songe à prendre l'état ecclésiastique; l'ambition qui jadis poussait les hommes à l'aventure sur les champs de bataille, il imagine qu'il pourra la contenter par des intrigues de diplomatie cléricale. Une ombre s'étend sur la France endolorie : les espérances avortent, l'élan se brise, les voix s'assourdissent, les caractères s'amollissent; le fils du conquérant est un adolescent débile, l'enfant de la victoire est un vaincu.

Il s'en faut que le nouveau livre de M. Paul Adam soit aussi bien venu que le précédent. On y retrouve par endroits les qualités d'évocation pittoresque qui sont celles de cet auteur de grand talent : plusieurs scènes, un épisode de la retraite de Russie, la soudaine apparition des Cosaques, le retour de Louis XVIII, l'exécution des sergents de la Rochelle sont d'un saisissant relief. Le décor, le costume sont indiqués par des détails curieux. Mais l'ensemble ne prend pas vie, reste hésitant et confus. Que de longueurs ! Que de développements inutiles ! Il y a trop de puérilités, même pour l'histoire d'un enfant. Omer prenant conscience de sa personnalité en mangeant du bœuf ou du biscuit, Omer se connaissant une âme de maître parce qu'il fouaille un âne qu'on lui a donné pour ses étrennes, Omer contractant le goût de la feinte parce

qu'il s'est maintenu à cheval contre les règles de l'équitation, quelles inventions compliquées et bizarres! Il y a trop d'épisodes sensuels, surtout pour l'histoire d'un enfant. Et, en dépit de quelques trouvailles heureuses, combien ce style chargé, contourné, tourmenté, est pénible et reste obscur! Que de redites! Quelle fatigue pour le lecteur à la recherche d'une idée qu'il ne voit pas se dégager de cet entassement de matériaux! Ce qui manque surtout à M. Paul Adam, et qui cette fois était une nécessité même du sujet, c'est la pénétration et la subtilité psychologiques. Habile à brosser un tableau avec une sorte de fougue et d'emportement, il sait mal se débrouiller à travers les complexités de la vie morale. La lecture de cette œuvre touffue, compacte, énorme, vous laisse fourbu et déçu.

Au surplus, dans un roman tel que *l'Enfant d'Austerlitz* la vie collective n'apparaît qu'à intervalles; ce livre est, de tous ceux que nous analysons ici, celui qui se rapproche le plus de l'ancien type du roman historique : nous y suivons la série d'influences diverses qui, venues de tous les coins d'une époque, aboutissent à former le caractère d'un individu. Certes, c'est à l'âme française que nous nous intéressons plus qu'à celle d'Omer Héricourt; et c'est moins à ce jeune homme lui-même qu'à la société où il est engagé. Mais nous ne

voyons pas clairement ce qui fait la vie en commun de cette société. La faute est ici non pas à l'auteur seulement, mais aussi à l'époque où se place son récit pendant les premières années de la Restauration. En effet c'est dans les heures critiques que se manifeste l'âme collective. En dehors des moments de convulsion et de bouleversement, le lien social est peu apparent; même il arrive qu'il se relâche, que nous perdions conscience de ce qui nous unit et que chacun de nous retourne aux suggestions de son individualisme. Mais que la menace d'un danger se lève à l'horizon, alors la communauté des intérêts refait celle des sentiments. Les raisons que nous avons de nous rapprocher et qui viennent du plus profond de nous-mêmes, du plus lointain de notre histoire, l'emportent sur les malentendus passagers et superficiels. Les âmes recommencent de communier.

C'est ce qu'ont bien compris MM. Margueritte. Quand la frontière est envahie, quand chaque jour se marque par un progrès de l'armée ennemie, quand la question est de savoir ce que sera la destinée d'un peuple entier, il est clair que tout s'efface de ce qui faisait la vie de chacun de nous distincte de celle de ses voisins; toutes les différences se perdent, tout se mêle et tout se noie dans l'angoisse générale. Mêmes émotions, mêmes craintes, tous les regards fixés sur les mêmes points,

toutes les curiosités haletantes dans l'attente de la réponse aux mêmes questions; de tout cela une seule âme se dégage. La nation tout entière n'est plus qu'un grand cœur vibrant. C'est elle qui vit et nous ne faisons qu'avoir part à sa vie. Les individus, quels que puissent être d'ailleurs leurs mérites, leurs fautes et peut-être leur action, ne sont plus qu'à l'arrière-plan. La scène appartient à l'être collectif, à la France qui se défend, qui lutte, qui souffre, qui s'affole, qui succombe ou qui se relève.

Aussi les livres de MM. Margueritte sont-ils des spécimens très représentatifs du roman collectif. Je n'ai pas à refaire ici l'analyse de ces poignants récits, *le Désastre*, *les Tronçons du Glaive*. J'insiste seulement sur le rôle qu'on y a donné aux foules. Ce sont elles qui agissent et c'est sur elles que se concentre l'attention. Si, dans le *Désastre*, le récit était presque uniquement militaire, dans les *Tronçons du Glaive*, les auteurs nous mènent tour à tour à l'armée et dans la rue, sur le champ de bataille et dans les assemblées envahies par le peuple; les scènes de la vie politique alternent avec les scènes de la vie militaire. La foule est d'abord un grand enfant, crédule, curieux, badaud, naïf; être impulsif, de sentiment et d'instinct, elle subit toutes les impressions l'une après l'autre et appartient tout entière à chacune,

toujours prête à se renier elle-même, à renverser ce qu'elle vient d'édifier, à honnir celui qu'elle vient d'acclamer, agissant au hasard et dans l'aveuglement, sans savoir jamais ni ce qu'elle fait, ni pourquoi elle le fait. A Tours, à Paris, c'est ainsi qu'elle passe, sans transition et surtout sans raison, des illusions les plus candides aux désespoirs les plus furieux, renverse les gouvernements, en improvise d'autres, vivant au jour le jour. La foule est folle et elle peut devenir criminelle : dans leur prochain roman, consacré à la Commune, MM. Margueritte auront une belle occasion de nous le montrer. Et enfin il y a des foules héroïques. Ce qui restera sans doute à l'honneur de MM. Margueritte, et qui est en singulière convenance avec le nom qu'ils portent, c'est qu'il ont su, mieux qu'on ne l'avait fait encore avant eux, nous donner l'impression de cet héroïsme en commun. Nulle part la solidarité n'est plus complète que dans une armée en campagne, parce qu'elle est faite ici moins encore par l'existence en commun que par la communauté du danger qui menace l'existence de chacun. Plus efficace, en ce sens, que les épreuves, les fatigues, les souffrances subies ensemble, est l'égalité dans le sacrifice, l'identité devant la mort. Ces armées de la France malheureuse, ballottées au gré d'un commandement incertain, réservées aux plus atroces défaites, MM. Margueritte ont su nous les faire aimer

et respecter. Ils en ont aperçu et montré la grandeur, ils ont vu couver en elles la flamme qui, à de certaines heures, allait éclairer de lueurs magnifiques le champ de bataille et du sein de la déroute faire jaillir la gloire. Non contents de nous faire entendre le fracas des armes, de faire passer en nous le frisson de la mêlée, ils évoquent ce que Corneille appelle l'âme du combat. On aime à trouver justement sous leur plume le récit de cette charge de la division Margueritte qui arrachait au vainqueur ce cri : « Les braves gens ! »

C'est un cauchemar que de tels livres nous font revivre ; on les lit le cœur serré, lecture qui fait souffrir et dont on ne peut se détacher. Cette souffrance est bonne. La pire maladie dont un peuple puisse être atteint est celle de l'oubli. Il faut donc applaudir à l'effort des écrivains qui se donnent pour mission de nous remettre sous les yeux les instants décisifs de notre vie collective. Aujourd'hui, après qu'un espace de temps déjà long nous a permis de retrouver le sang-froid et de cicatriser nos plaies, il semble que nous éprouvions le besoin de nous reporter vers des événements qui exercent sur nos âmes une attirance douloureuse. C'est un intérêt de ce genre qui s'attache au récit poignant de M. René Bazin : *les Oberlé*. Il se fait chez nous une « littérature du souvenir ». Par là se découvre l'utilité du roman collectif, et ce qui lui

prête une réelle valeur morale. Puisque c'est par son histoire qu'une nation est constituée, il est bon qu'elle reprenne conscience des heures vécues en commun, de celles où ce qui fait son unité lui est apparu sous la forme la plus aiguë, avec une exceptionnelle intensité.

Les romans que nous avons jusqu'ici étudiés nous reportaient dans le passé. Les auteurs avaient dû dégager des documents écrits la vision des événements qu'ils y content et la susciter en eux avant de nous la présenter. Avec M. Barrès, nous reprenons pied dans l'époque contemporaine. Son *Roman de l'Energie nationale* est une adaptation, non plus de l'histoire, mais des Mémoires au roman. L'écrivain a été témoin de beaucoup des faits qu'il retrace; parfois même il y a été acteur. Il a coudoyé plusieurs des personnages qu'il met en scène. Il travaille directement sur la réalité. Son œuvre est achevée aujourd'hui, et, vue d'ensemble, elle apparaît avec une véritable unité. Une même idée circule à travers ces trois volumes, et, si peut-être elle ne suffit pas à en justifier tous les épisodes, elle nous permet du moins de suivre le dessein de l'auteur et de voir comment celui-ci s'achemine logiquement à sa conclusion. Cette idée est l'une de celles qu'avait le plus fortement mises en valeur l'historien des *Origines de la France contemporaine;* aussi, par une juste reconnaissance de sa dette, M. Barrès

a-t-il voulu que Taine figurât de sa personne dans son premier livre et que son nom revînt si souvent dans les deux autres. L'erreur initiale des révolutionnaires, qu'ils avaient héritée des philosophes et des encyclopédistes, a été de méconnaître la formation historique de notre pays. Ils ont fait table rase du passé, ils ont artificiellement supprimé les réalités que représentait notre tradition ; ils ont légiféré dans l'abstrait. Au contraire, un peuple est dépendant de son histoire ; il ne saurait, sans compromettre son existence même, se jeter violemment en dehors des voies traditionnelles ; pour lui-même, comme pour chacun des individus qui le composent, cette solidarité avec toutes les générations qui se sont succédé sur le même sol est la principale source d'énergie ; c'est dans les profondeurs de ce sol que ses racines vont puiser la sève dont il a besoin pour vivre. Cette idée est celle sur laquelle M. Barrès revient sans cesse, qui lui a inspiré ses meilleurs chapitres et qu'il a trouvé moyen d'illustrer et de rendre sensible par des symboles d'une invention très ingénieuse. Dans l'*Appel au soldat*, le chapitre le plus remarquable est celui où il imagine que deux de ses personnages, Sturel et Saint-Phlin, recherchent leurs racines nationales en parcourant la vallée de la Moselle. « Ils s'occupaient à replacer mentalement les individus et les choses dans le milieu historique

auquel ils survivent. La motte de terre elle-même qui paraît sans âme est pleine de passé, et son témoignage ébranle, si nous avons le sens de l'histoire, les cordes de l'imagination. » Dans *Leurs Figures*, la lettre de Saint-Phlin sur une « nourriture » lorraine souligne ce passage : « La plante humaine ne pousse vigoureuse et féconde qu'autant qu'elle demeure soumise aux conditions qui formèrent et maintinrent son espèce durant des siècles. » Telle est l'idée dont M. Barrès, dès son premier volume, poursuivait la vérification, en nous faisant assister aux aventures parisiennes de sept jeunes Lorrains déplantés de la terre natale, et, comme il dit, « déracinés » ; l'expression a fait fortune parce qu'elle est juste autant que saisissante. Le jacobin était représenté par Bouteiller, le philosophe, dont nous admirions alors la belle prestance et l'éloquence autoritaire, dont les défaillances et la confusion vont tout à l'heure nous édifier sur la valeur du personnage.

C'est bien un cas de psychologie de l'âme populaire qui fait le sujet de l'*Appel au soldat*. Comment s'explique, ou du moins dans quelles conditions se produit ce phénomène de la popularité, que si souvent on chercherait vainement à expliquer par les mérites vrais de celui qui en bénéficie? Comment un homme, qui peut d'ailleurs être un médiocre, devient-il l'idole d'une foule? Sans doute

il faut mettre en ligne de compte l'habileté des metteurs en scène et organisateurs de l'enthousiasme, l'efficacité de la réclame et la puissance de l'argent. Mais il y a autre chose, et c'est l'important. Pour qu'un individu soit acclamé par une collectivité, il faut que l'idée qui, à tort ou à raison, s'incarne en lui, se rencontre avec l'obscur désir qui sommeillait au fond des cœurs. Une fibre secrète a tressailli; l'enthousiasme s'est déchaîné ; désormais il se propagera; il n'y a plus qu'à suivre ses progrès de proche en proche ; et ce n'est plus rien de mystérieux, puisque c'est l'effet connu et la marche régulière de la contagion. Pour quelque temps, vous avez en poupe le vent populaire ; période facile où vos fautes mêmes vous profitent et vos maladresses tournent à votre avantage. Mais elle ne dure qu'un instant. Hâtez-vous de réussir! Ce dont la foule est le plus amoureuse, c'est encore le succès. Vous êtes perdu si vous ne l'avez pas deviné, et cette foule déçue vous fera payer cher votre manque de subtilité.

Enfin, dernier chapitre de psychologie collective, le roman *Leurs Figures* est une étude de l'âme parlementaire. C'est une vilaine âme, que cette âme-là ; et, s'il faut en croire M. Barrès, le mobile qui sur elle est le plus puissant, c'est la peur. Ici encore M. Barrès est très redevable à Taine; la psychologie des assemblées révolutionnaires, si admirable-

ment étudiée par l'historien, l'a aidé a comprendre ce qui se passait dans notre Parlement à l'époque de l'affaire de Panama. Que valent d'ailleurs sur le fond du sujet son information et ses appréciations? nous n'avons pas à en décider ; nous n'étudions en M. Barrès que le romancier et l'artiste. A ce titre, son devoir est de nous présenter des scènes et des portraits, d'évoquer des images. M. Barrès opère à la manière des peintres. La peur est l'atmosphère où baignent ses figures : leurs tares physiques s'y exaspèrent; la bile de celui-ci, la graisse de cet autre, la lividité, la rougeur congestionnée y apparaissent dans un jour cru; nous notons comment chacun se comporte en conformité avec son tempérament, l'un sanguin réagissant par un emportement brutal, un autre nerveux et se raidissant, d'autres sitôt réduits à l'état de loque humaine. Le romancier doit créer de la vie : il y a, dans ces pages, toutes saturées d'indignation et qui suent le mépris, une remarquable intensité de vie. Ce dernier volume est le meilleur de la série. M. Barrès s'y est dépouillé des affectations où il s'était trop longtemps attardé. Il a pris une manière directe, un style vif, incisif, relevé de traits mordants, éclairé d'un jaillissement d'images.

On voit par ces exemples en quoi consiste le roman collectif. Il continue le roman historique, en ce sens que comme lui il emprunte à l'histoire

son cadre et samatière ; il s'en distingue, puisque son objet n'est plus ni de ressusciter de grands personnages pour nous faire pénétrer dans leur intimité, ni de nous montrer comment des personnages fictifs et individuels ont pu se comporter sous l'influence réelle d'un milieu exactement reconstitué. Le personnage unique et, comme on eût dit jadis, le héros du roman collectif est la collectivité elle-même.On voit aussi par où il prête à la critique et ce qu'on peut lui objecter, à le prendre dans l'essentiel de sa constitution. Son principal défaut est dans une sorte de dualité irréductible. Le roman y dessert l'histoire, à moins que ce ne soit l'histoire qui y nuise au roman. Où commence celui-ci? où finit celle-là? Des deux éléments qui y sont en perpétuel antagonisme, l'un tend sans cesse à éliminer l'autre ; et le fait est que, pour réaliser cette unité qui est la suprême condition de l'œuvre d'art, le romancier de *l'Enfant d'Austerlitz* s'est presque réduit à n'écrire qu'un récit romanesque, et celui de *Leurs figures* à n'écrire qu'un chapitre de Mémoires passionnés. L'impression du lecteur reste quand même hésitante. Il est à craindre que les historiens n'acceptent qu'avec méfiance l'histoire écrite par les romanciers, tandis que les amateurs de littérature romanesque estimeront qu'à leur gré on met trop d'histoire dans le roman collectif. Arrive-t-il que dans un de ces

récits figurent des personnages de la vie réelle, ceux qu'a imaginés le romancier semblent à côté d'eux singulièrement pâles et, pour autant dire, anonymes. C'est le contraire qui devrait arriver. Nous touchons ici au fond même de la question: l'histoire ne peint que l'accidentel, tandis qu'il appartient au roman de créer des types qui n'aient rien à craindre du temps : il reste à savoir si les romanciers, suivant le mot fameux, parviendront à élever l'histoire à la dignité du roman. Quoi qu'il en soit, il suffit, pour légitimer l'existence du « roman collectif », qu'il présente un caractère d'originalité, qu'il réponde à un besoin de l'imagination, qu'il voie s'ouvrir devant lui un large champ encore inexploré, et qu'il soit en mesure de rendre sa fécondité à un genre déjà existant, celui du roman historique renouvelé par les découvertes d'une science qui n'est qu'à ses débuts, celle de la psychologie collective.

15 mai 1902.

LE RETOUR AU ROMAN SOCIAL

Considérons d'ensemble les dernières œuvres de MM. E.-M. de Vogüé, Paul Bourget, Édouard Rod, rapprochons des *Morts qui parlent*, *l'Étape*, *le Maître de la mer*, *Un divorce* ou *Un vainqueur*[1], nous verrons s'en dégager une forme de roman qui, si elle n'est pas sans attaches dans le passé de notre littérature, avait été pour le moins négligée pendant un long espace de temps. A travers toutes ces œuvres, d'ailleurs si diverses, se continue un même effort pour réconcilier les idées avec le roman et pour renouveler le type du roman social.

Qu'il fût devenu nécessaire de réconcilier la littérature romanesque avec la littérature d'idées, et que l'une eût été violemment séparée de l'autre, c'est ce que nul ne contestera, pour peu qu'on se rappelle ce qu'était devenu le roman, il y a une trentaine d'années, entre les mains des écrivains natu-

1. Vte E.-M. de Vogué, *les Morts qui parlent*, 1 vol. in-12 (Plon); *Le Maître de la mer*, 1 vol. (*ibid.*); Paul Bourget, *l'Étape*, 1 vol. in-12 (Plon); *Un Divorce*, 1 vol. (*ibid.*); Édouard Rod, *Un Vainqueur*, 1 vol. in-12 (Fasquelle).

ralistes. Transformant en système les indications de leur propre tempérament et se faisant une vertu de leur impuissance à penser, ils exigeaient d'abord du romancier qu'il fût le plus inintelligent des hommes. Il devait abandonner à la controverse des spécialistes les questions essentielles qui se posent à chaque époque et lui font son atmosphère morale. Artiste, il ne pouvait l'être complètement qu'à condition de vider son art de tout contenu intellectuel, et cet art, devenant chaque jour plus superficiel, ne devait consister qu'à peindre les figures, les attitudes, les gestes, dans le décor de la vie contemporaine, attendu que ce sont les seules réalités que puisse atteindre le regard de l'observateur. Plus l'école allait exagérant son principe, plus ces réalités, auxquelles elle se restreignait, devenaient mesquines, indifférentes ou niaises, pour ne rien dire ici de leur grossièreté. Et, dans le moment même où les romanciers célébraient avec le plus d'emphase la souveraineté du genre où ils s'exerçaient, celui-ci, par leur faute même, retombait à n'être qu'une œuvre frivole et vaine. Aussi la partie du public qui souhaite avant tout de trouver dans ses lectures quelque intérêt d'humanité se détournait-elle du roman français et passait-elle à l'étranger pour en rapporter des livres, d'une forme moins artiste peut-être, mais plus riches de substance.

C'est pour reconquérir cette catégorie de lec-

teurs qu'on s'avisa de lui rendre le genre du roman d'analyse, le premier qui ait été conçu en dehors de l'esthétique naturaliste et en réaction contre elle. Il n'en est pas qui soit davantage en accord avec notre tradition; et c'est bien un des traits de notre caractère national que cette curiosité à connaître le détail exact et les mouvements les plus secrets de la vie intérieure. Une fois de plus, le roman a retrouvé dans cet emploi de l'analyse un regain de vitalité : il lui a dû des œuvres délicates, pénétrantes, et dont tiendront compte quelque jour ceux qui voudront étudier un certain moment de notre sensibilité. Mais on sait que, dans la voie du raffinement, l'analyse ne s'arrête pas, et qu'elle glisse par une pente rapide à la subtilité et à la mièvrerie. Surtout il y a dans ces perpétuels reploiements sur nous-mêmes un plaisir d'égoïsme. Peu à peu le public se lassait de voir le romancier s'absorber avec tant de complaisance dans la contemplation du moi. Il estimait que cette enquête sans cesse recommencée sur des langueurs, des défaillances et des scrupules parfois morbides, perdait de son intérêt en se prolongeant; et il s'apercevait qu'il y a un inconvénient à tant regarder en soi, c'est que nous ne voyons plus rien de ce qui nous entoure. Or nous sommes à un moment où il se passe autour de nous des événements d'une extraordinaire gravité. Dans le silence de certaines

époques régulières et apaisées, rien n'empêche qu'on prête l'oreille à chacun des battements du cœur; nous sommes à une heure où le fracas qui vient du dehors couvre ces voix intimes; nous percevons le bruit d'on ne sait quel bouleversement; et nous ne sommes, nous-mêmes et ceux qui naîtront de nous, que trop menacés par les changements qui se font dans la maison où nous nous sommes longtemps abrités! Ainsi de psychologique qu'il a pu être, l'intérêt du drame que nous vivons tous est devenu social.

C'est de questions sociales qu'est saturée l'atmosphère d'aujourd'hui; c'est des problèmes intéressant la constitution même de notre société que les cerveaux sont hantés. Cela date de l'instant précis où nous avons été brusquement mis en présence des résultats d'un travail qui, pendant longtemps, s'était poursuivi par des voies souterraines et obscures. Il semble qu'une fois encore notre vieux monde soit secoué sur ses bases. Allons-nous assister à de profondes transformations, est-ce une révolution qui se fait sous nos yeux, verra-t-on prochainement se lever un nouvel ordre de choses? Quelques-uns le souhaitent et d'autres le redoutent, mais on peut bien dire que tous s'en inquiètent. Nous ne faisons pas même d'exception pour ceux parmi lesquels se recrute en grande partie le public des romans. Les femmes passaient jadis pour faire

du roman leur lecture à peu près exclusive; nous les voyons aujourd'hui se porter avec l'ardeur, la bonne volonté et la bonne foi dont elles sont coutumières vers l'étude des questions sociales. Celles qui, par hasard, ne seraient ni présidentes d'un groupe, ni secrétaires d'un comité, ni trésorières d'une œuvre, sont du moins les auditrices assidues de ces conférences innombrables où s'épanche la prédication laïque. Pour ce qui est des jeunes gens, c'est dès le collège qu'ils se passionnent pour des problèmes dont le souci était autrefois le privilège de l'âge mûr. Et s'ils ont donc cessé de parier aux courses et de s'attarder dans les cafés, pour se consacrer à instruire le peuple et hâter l'avènement du bonheur universel, ce n'est pas moi qui les en blâmerai. Mais comment cette nouvelle espèce de curiosité ne créerait-elle pas des obligations nouvelles au romancier dont le premier souci est de se mettre au goût du jour? Comment le public ne chercherait-il pas le reflet de ces préoccupations dans des livres destinés justement à lui présenter sa propre image?

Aucun genre, non pas même le théâtre, ne subit, autant que le roman, l'influence de l'atmosphère et du milieu. Nous en aurions aisément la preuve, en constatant que les époques où on a vu le roman social apparaître dans notre littérature sont précisément celles où la société a présenté des condi-

tions analogues à celles d'aujourd'hui. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, alors que la société craque de toutes parts, c'est dans les salons que se propage la doctrine qui en prépare la ruine définitive ; on a cessé de s'y passionner, comme au siècle précédent, pour un sonnet ou pour une tragédie ; mais on fait cercle autour des philosophes, on fait fête à chacun des dogmes d'une religion qui commence de s'opposer à l'ancienne. Aussi bien le roman, qui jusqu'alors ne s'était proposé comme objet que d'analyser la passion ou de peindre les caractères, s'adjoint la discussion des questions de morale sociale. Le livre qui obtient alors le plus prodigieux succès, et qui non seulement défraie toutes les conversations mais bouleverse les âmes, c'est *la Nouvelle Héloïse;* et dans les pages de son fameux roman, Jean-Jacques Rousseau n'a pas mis moins de philosophie, de morale, de politique et d'utopie que dans ses discours ou dans ses traités. Au surplus, ce qui en a fait alors la vogue et qui lui a assuré une valeur durable, c'est la somme de pensée que son auteur y a fait tenir, assignant, lui le premier, au roman un rôle auquel on ne l'avait pas encore employé, et le rendant, autant qu'aucune autre forme littéraire, propre à l'expression des idées. Au XIXe siècle, la période qui va de 1840 à 1848 est également marquée par une abondante fermentation des esprits. Des Salentes s'édifient en

vingt cerveaux chimériques. Le socialisme, si éloigné qu'il pût être des doctrines où nous le voyons se figer aujourd'hui, hante déjà les imaginations et sert de thème à d'ardentes discussions. C'est alors qu'on voit le roman quitter le mode analytique ou lyrique, pour faire concurrence à ces autres romans que composaient les bâtisseurs de cités idéales. C'est entre ces années que George Sand écrit ses *Compagnon du tour de France* et ses *Meunier d'Angibault*, et que Victor Hugo ébauche ses *Misérables*. Aujourd'hui, la façon dont se posent les problèmes s'est modifiée, les esprits ont subi une autre discipline, le roman lui-même s'est approprié des méthodes plus précises. Il est donc aisé de deviner que le roman social nous apparaîtra assez différent de ce qu'il a pu être jadis. Mais sa renaissance, elle-même, est déterminée par des conditions très voisines de celles qui jadis l'ont aidé à naître.

Chacun des écrivains que nous verrons s'y essayer y portera, comme il est naturel, son tour d'esprit ordinaire, et le fera servir à l'examen des problèmes dont il est le plus tourmenté, ou à l'expression des idées que son expérience lui a signalées comme essentielles. Formé à l'école de Taine, M. de Vogüé s'est efforcé de tout temps à jeter sur l'histoire contemporaine des regards de philosophe. Par delà les incidents de la mêlée quotidienne, il a cherché à distinguer les éléments profonds et per-

manents. A mesure que les événements se produisaient, ce qui lui a semblé le plus intéressant, ç'a été de les rattacher à leurs causes lointaines, et de prévoir les conséquences qu'elles pourraient entraîner un jour par l'effet de cette logique qui veut que dans la vie publique, comme dans l'autre, tout se paie. Calculateurs à courte vue, nous n'apercevons dans les spectacles qui se déroulent sous nos yeux que le résultat de nos combinaisons particulières, de nos efforts, de notre habileté ou de nos fautes. Nous oublions que la partie était engagée bien avant l'heure où nous y sommes entrés, et qu'il n'a pas même toujours dépendu de nous d'y choisir notre place. La grande difficulté est de percer le brouillard d'apparences que font les réalités actuelles.

Cette idée du passé qui pèse de tout son poids sur le présent, de l'histoire antérieure continuant à façonner l'histoire que nous vivons, est celle que M. de Vogüé mettait en œuvre dans son roman, *Les Morts qui parlent*. Lui-même il avait été, pendant une législature, mêlé à la vie parlementaire. Et il n'avait pas eu de peine à constater que beaucoup de ces représentants de la souveraineté nationale ne sont que des fantoches. Ils font les gestes, ils miment les attitudes, ils disent les mots; mais qui tient les ficelles de ces marionnettes, qui a réglé la pièce où elles figurent, quelle voix parle par leur

bouche? Car en vérité ce qui achève de nous rendre inintelligible la parade politique, — drame ou comédie, — c'est que nous en connaissons les acteurs. Nous les connaissons pour être le plus souvent des indifférents, médiocres même dans l'ambition et même dans la haine. D'où vient donc la violence avec laquelle ils mènent la bataille pour des idées dont ils sont détachés ; d'où vient l'âpreté avec laquelle ils se heurtent dans le choc de passions auxquelles ils sont étrangers? C'est que derrière eux il y a des générations d'hommes qui ont réellement porté en eux le poids de ces idées et brûlé du feu de ces passions. Rien ne meurt du passé et dans un pays qui compte des siècles d'existence, sur un vieux sol témoin de tant de luttes, aucune trace n'a tout à fait disparu, aucun souvenir n'est complètement aboli. Guerres civiles, persécutions religieuses, luttes des classes, souffrances longtemps accumulées ont laissé après elles la semence de haines inexpiables. C'est pourquoi nous sommes condamnés à poursuivre longtemps encore le rêve inutile de cette paix et de cette union où notre lassitude aimerait à se reposer. Comme dans les vieilles chansons de geste, les fils reprennent la lutte où l'ont laissée les pères. Et l'on songe encore à ces récits légendaires où l'on voit, à une heure fatidique, les ombres des guerriers se lever de leur couche et recommencer dans l'éternité les

combats où ils s'étaient plu de leur vivant. Ces morts d'autrefois peuplent notre monde d'aujourd'hui et ils ont continué d'y jouer un rôle de maîtres. Mais discerner ainsi et noter, dans l'incohérence et l'inconsistance de nos discordes contemporaines, l'influence agissante, persistante et précise du passé, c'est faire briller la lueur de vérité qui éclaire les ténèbres où nous nous battons.

Dépassons cet horizon de nos frontières où s'emprisonne aussi bien l'imagination des plus enragés de nos internationalistes. Est-il vrai que la question de savoir à qui appartiendra l'empire du monde se soit à nouveau posée, et que l'humanité soit près de renier l'idéal sur lequel elle avait tenu jusqu'alors ses yeux fixés? Cet idéal séculaire était fait justement de la foi dans certaines idées très nobles, très pures, très désintéressées. Il s'accompagnait de tout un cortège de sentiments chevaleresques. C'était lui qui triomphait sur les champs de bataille; mais il mettait la force au service des causes justes, des droits méconnus et de la faiblesse opprimée. Longtemps nous en avions été, nous autres Français, les champions attitrés, et quand on voulait se représenter sous une forme concrète cet esprit d'héroïsme et d'abnégation et lui donner le visage d'une personne vivante, on l'imaginait sous les traits de la France. Mais dans ce dernier siècle, et par le simple jeu des forces économiques, une

révolution s'est faite, auprès de laquelle les changements de régimes politiques ou les réformes des Codes ne sont que des incidents négligeables. C'est la conception même de la vie qui s'est trouvée changée dans l'humanité, et c'est l'axe lui-même de la morale qui a été déplacé. Les principes qui paraissaient le plus solidement établis par le consentement des peuples et l'accord des âges se sont évaporés en fumée de chimères et de billevesées. Ce qui avait été honni a été glorifié. Au règne des idées s'est substitué le règne des faits, au pouvoir de l'opinion la toute-puissance de l'argent. La voix de la pitié s'est tue. Il a fallu être du côté du plus fort. Et ce qui jusqu'alors avait été tenu pour barbarie s'est appelé la civilisation. Cet idéal nouveau devait s'incarner dans le peuple le dernier éclos à la vie moderne : c'est celui que nous prêtons à tout Américain suffisamment représentatif. Ce heurt de deux conceptions de la vie, cette lutte entre l'idéal ancien et celui qui se croit appelé à le remplacer, c'est dans *Le Maître de la mer* le fond même de la rivalité qui met aux prises l'officier français Tournoël et le milliardaire Robinson.

Ce roman est de beaucoup l'effort le plus vigoureux et le plus neuf que M. de Vogüé ait encore tenté dans le roman. On voit tout de suite ce que ce roman social emprunte au roman traditionnel, tel qu'il est constitué chez nous depuis un temps

immémorial. Il en conserve l'armature ; et le lecteur qui ne s'attacherait qu'au matériel des faits risquerait d'y voir tout uniment la dispute pour l'amour d'une femme, un épisode de la bataille sans cesse recommencée où la victoire marquée d'avance restera au plus jeune et au plus beau. Il en conserve le personnage de la femme aux séductions irrésistibles, qui range à ses lois les plus puissants souverains de la terre comme les plus braves des héros, change ses adversaires mêmes en serviteurs et guérit d'un sourire les blessures qu'elle a faites. Mais il est aisé de voir que le véritable sujet n'est pas dans cette histoire d'amour, qu'il la déborde de toutes parts, et que le principal intérêt en est fourni par cette continuelle évocation que fait le moraliste des problèmes du temps présent. Au surplus, tandis que le roman promène notre imagination de la France d'hier à la France de demain, du vieux monde à la jeune Amérique, des rues de nos villes aux routes de la mer, tantôt s'encadrant dans le décor d'un château de la Renaissance et tantôt réveillant en Égypte les morts endormis depuis des siècles et des siècles, ce tableau dont l'horizon s'élargit sans cesse prend un incomparable caractère de grandeur et de poésie mélancolique.

Entre toutes ces questions du temps présent, celles qui ont trait à « la famille » et à son avenir dans la société de demain inquiètent tout particu-

lièrement M. Paul Bourget; c'est sur elles qu'il concentre toute son attention de romancier épris de sociologie; car, dans l'organisme social, n'est-ce pas la famille qui est la molécule initiale? et l'erreur moderne, celle qui menace de décomposition et de mort notre société, n'est-elle pas qu'on ait transféré à l'individu les droits qui n'appartiennent qu'au groupe naturel? L'individu ne fait que passer; la famille qui vient du temps et qui va vers lui constitue l'effort le plus puissant que l'homme ait réalisé contre la mort. Mais puisque la vertu même de la famille réside dans sa durée, il faut donc qu'elle se conforme à la loi de tout ce qui dure, c'est-à-dire qu'elle se développe progressivement et lentement. La nature ne fait pas de sauts, et l'être vivant doit passer par toutes les étapes de son développement. La famille a-t-elle brûlé une étape, a-t-elle accompli d'un seul coup le travail qui aurait voulu le labeur patient et mesuré de plusieurs générations? il est impossible qu'elle ne souffre pas de cette transformation trop rapide, comme toute crise de l'organisme se résout en souffrances, et comme tout surmenage produit une fatigue qui peut entraîner la mort. C'est la thèse de *l'Étape*. Est-elle d'ailleurs juste ou fausse? je n'ai garde de le rechercher, et à propos d'aucune des œuvres dont il s'agit ici, je ne songe à transformer en discussion de morale sociale une étude uniquement

littéraire. Je me borne à constater, par l'âpreté même des débats qu'il a soulevés et par l'intensité de colères où la littérature n'était pas seule en cause, que ce roman prenait donc son sujet dans le vif des conditions de notre société. De l'enquête à laquelle il s'est livré, l'auteur a su nous rapporter un tableau de mœurs et une étude de caractères qui sont en soi des morceaux achevés, et c'est ce que nous avons surtout à y considérer. Car, quelques critiques qu'on puisse adresser à l'ensemble de la composition, il reste que les chapitres où nous est décrite l'existence de cette chimérique et tumultueuse *Union Tolstoï* contiennent la peinture la plus ressemblante qu'on eût encore faite de toute une partie de notre jeunesse actuelle, si différente de ses aînés, et travaillée de souffles si contradictoires. Et il se peut que plusieurs des types du roman eussent été déjà rencontrés dans les romans de M. Bourget lui-même ou ailleurs; une des créations les plus fortes du roman contemporain me semble bien être le type de ce père Monneron, si instruit et si ignorant, si honnête et si coupable, et qu'une longue habitude de se cantonner dans l'abstraction empêche de jamais rien comprendre aux réalités de la vie.

Tout l'édifice de la famille est édifié sur la pierre du foyer conjugal : ébranlez celle-ci, l'édifice croulera. Cette idée était déjà fortement indiquée dans

l'Étape : le mariage de Monneron n'y avait été que l'effet d'un hasard, la rencontre de deux êtres qui se plaisent et s'unissent pour la vie, sans s'être souciés de tout ce que les différences de race, de milieu, d'éducation peuvent avoir élevé entre eux d'incompatibilités irréductibles; inversement il s'agissait de savoir si entre le fils de l'athée Monneron et la fille du catholique Ferrand disparaîtrait cet abîme que creuse l'opposition des croyances religieuses, et se ferait cette complète union des âmes, sans laquelle il n'y a pas de mariage au sens complet du mot. La même idée va devenir toute la thèse d'*Un divorce*. En effet, tous les arguments qu'on peut invoquer en faveur du divorce ne procèdent que de la considération des individus; ils tombent, si on envisage la famille, son intégrité et sa perpétuité. Darras, en épousant une femme divorcée, et donnant au fils de celle-ci les soins les plus dévoués, a cru fonder une famille; il s'est trompé, et un beau jour se sont dressées devant lui ces deux forces avec lesquelles il n'avait pas compté : celle de la nature et celle de la religion. Il se peut que ce dernier roman de M. Bourget n'ait pas la variété et le fourmillement de vie du précédent; et il arrive que les parties de raisonnement y empiètent sur l'action. Mais il vaut par d'autres mérites, par une simplicité, un naturel, et, si l'on veut, par un réalisme qu'on n'a pas assez remarqué. Il y avait dans *l'Étape* un recours

à des moyens d'espèce toute romanesque, et il n'avait fallu rien de moins à l'auteur qu'un faux, une tentative de chantage, un avortement et des coups de revolver, pour mener à bout sa démonstration. Ce sont des arguments d'espèce un peu grosse. Dans *Un divorce* on ne trouve rien qui tranche sur les incidents ordinaires et je dirais sur la médiocrité de la vie courante. Deux époux qui n'ont l'un à l'autre aucun reproche à se faire se sentent pourtant devenir comme étrangers; sans qu'ils s'en doutent, d'anciennes influences se sont réveillées, le fond de l'âme affleure. Un jeune homme va faire un sot mariage, le second mari de sa mère essaie de l'en dissuader, il échoue parce qu'il n'a pas l'autorité qui n'appartient qu'au vrai père; ce sont de ces drames intimes qui se jouent tous les jours dans la vie familiale et dont la rumeur assourdie parvient à peine à l'oreille distraite du public. Au point de vue de l'art, cette absence de tout élément romanesque et de tout moyen artificiel est peut-être ce qu'il y a dans l'œuvre de M. Bourget de plus remarquable et de très nouveau.

Reste à nous introduire dans le monde ouvrier, à soulever devant nous cette question du capital et du travail, dont l'antagonisme savamment entretenu va chaque jour en s'exaspérant. Quel peut être l'état d'esprit d'un industriel d'aujourd'hui, et n'est-il pas sur certains points semblable à celui où se trou-

vèrent aux approches de la Révolution des aristocrates attachés au régime qui avait tout fait pour eux? Il y en avait peu de cette sorte, mais il y en avait. Ceux-ci vivaient tranquilles dans le respect des privilèges qu'ils possédaient par longue transmission héréditaire, et voilà que tout d'un coup cette possession authentique, consacrée par l'usage et par la loi, leur était reprochée comme un vol fait à la nation! L'industriel a été élevé dans cette idée que la seule richesse dont on soit vraiment propriétaire est celle qu'on a fabriquée de ses mains; mais celle-là, cette fortune dont on a été l'unique artisan, cette affaire qu'on a créée, cette usine qu'on a fait sortir du sol, comment n'en aurait-on pas la propriété? Or, voici que des idées nouvelles se font jour, et le chef d'usine apprend avec stupéfaction que son usine appartient à tout le monde, sauf à lui : à l'Etat, qui vient contrôler ses registres et qui réglemente chez lui les heures de travail, aux ouvriers qui, le jour où l'envie leur en prendra, sont libres de laisser s'éteindre les fours et de ruiner l'entreprise. Cet homme, qui était patron à l'usine, a cru qu'il était également un maître dans sa famille. Et voici qu'il n'a plus le pouvoir de gérer la fortune de sa femme pour le plus grand bien des intérêts communs, de marier sa fille suivant les convenances de son monde, et d'imposer silence à son gamin de fils qui lui fait la leçon devant que d'avoir de la

barbe au menton! C'est là le nouveau train des choses; c'est la société où il lui est réservé de vieillir, comme une espèce de paria...

Ce désarroi du monde capitaliste, en présence des exigences chaque jour plus envahissantes et des injonctions chaque jour plus impérieuses du monde ouvrier, ressort fortement du roman de M. Rod : *Un Vainqueur*. M. Rod n'y prend certes pas parti pour les politiciens : le portrait qu'il en a tracé dans le type nullement caricatural de l'ineffable Romanèche est la figure la plus vivante du livre. Mais il est également hors de doute que toute sa sympathie va aux misérables, à ceux qui ont été les opprimés et les souffrants d'hier, à ceux qu'on a dans ces derniers temps rendus plus conscients de leur souffrance, sans d'ailleurs y apporter aucun remède efficace. C'est un livre de pitié. La pitié y est parfois un peu indiscrète. Certes, c'est un scandale que l'exploitation des enfants, et toutes les fois que nous voyons des enfants martyrs suppliciés par une besogne trop rude pour eux, tout notre être s'en émeut. Mais, justement parce que l'effet en est sûr, ce sont des moyens qu'il ne faut employer qu'avec infiniment de sobriété. Je ne refuse pas de pleurer sur les petits Italiens dont M. Rod nous conte l'odyssée lamentable et nous détaille la lente agonie; mais quelque chose en moi proteste contre cet appel trop direct à l'émotion.

D'ailleurs il serait prématuré de porter un jugement sur la valeur complète et le sens dernier d'un récit dont nous ne possédons encore que le commencement. On nous y présentait aux premières pages un orphelin, le petit Valentin, dont l'usinier a voulu faire d'abord un ouvrier, et qu'une irrésistible vocation a poussé à devenir un intellectuel. Qu'arrivera-t-il de cet enfant? De quel drame deviendra-t-il le héros? Quoi qu'il en soit, il reste que ce livre est tout imprégné de sympathie, de pitié pour les humbles, de révolte contre l'injustice inhérente à nos sociétés et qu'on y retrouve la même inspiration morale qui se marquait déjà, et avec une si noble sincérité, dans les premiers romans de l'auteur.

Influence du passé sur le présent, action continue de l'histoire sur les destinées d'un pays, opposition des races, conflit entre l'idéal d'hier et celui de demain, lutte entre les intérêts de l'individu et ceux de la famille, ruine progressive du mariage, soudaine éclosion d'un état d'esprit anarchique, haine des classes, ce sont quelques-uns des éléments qui rendent si inquiète notre vie moderne, et des problèmes que se posent avec tant d'angoisse ceux qui regardent vers l'avenir. Ils font aussi bien le sujet des livres d'après lesquels nous avons essayé d'esquisser le type du nouveau « roman social ». Dira-t-on que ces questions dépassent la portée du roman, et que la solution n'en appartient pas plus aux

fictions du récit qu'à celles de la scène? C'est une objection qui de tout temps a été faite au roman social, comme aux pièces à thèse; et nous ne méconnaissons pas qu'elle enferme une part de vérité. Par exemple, on pourrait dans chacun de ces romans prendre le personnage auquel l'auteur est plus ou moins défavorable, et on constaterait que nous lui devenons à mesure plus indulgents. Tel est en nous l'esprit de contradiction. Voici l'usinier de M. Rod, l'infortuné Delémont. Cet homme est actif, laborieux, intègre et bon. C'est lui qui recueille son neveu, et qui prend effectivement soin de l'élever, tandis que ce phraseur de Romanèche ne saura jamais que l'étourdir de ses boniments. Il cherche à marier sa fille à un brave homme qu'il prend dans son monde, sans souci de fortune, ni prétention de vanité. Pour le récompenser, tous les malheurs vont fondre sur lui. Sa femme devient folle, on lui tue une de ses filles, ses affaires périclitent, et c'est tout juste si on ne le met pas en prison. Trop est trop; et nous sommes tentés de prendre parti pour cet oppresseur. Voici le malheureux Darras. Il aimait une jeune fille : on la marie à un autre, d'ailleurs parfaitement indigne; et quand celui-ci a saccagé la vie de celle qu'on lui a livrée, Darras, toujours épris, toujours fidèle, revient avec le seul espoir de refaire la destinée de la femme qu'on lui avait jadis refusée. Il triomphe de l'espèce d'hostilité instinc-

tive que peut lui inspirer le fils qui n'est pas né de lui ; il fait cette concession de laisser élever sa fille dans des croyances qui ne sont pas les siennes ; il exécute scrupuleusement le pacte auquel il s'est engagé ; toute sa conduite est celle d'un homme de conscience droite et d'âme délicate. Donc le fils auquel il s'est dévoué, l'injurie et l'humilie ; la femme dont il a refait l'existence, non seulement échappe à l'influence de ses idées et à la domination de son esprit, mais en vient même à lui déclarer qu'ils ne sont pas mariés et que leur union vaut tout juste une union libre ; un beau jour, elle emmène sa fille et fuit le domicile conjugal. Nous sommes pour Darras. J'en dirais presque autant au sujet du déplorable Monneron, qui nous semble châtié au delà de ses mérites, et de ce pauvre richard de M. Robinson, à qui reste en somme le beau rôle. Mais il en est ainsi chaque fois qu'un auteur a dirigé contre l'un de ses personnages tout l'effort de son argumentation : nous sommes d'instinct pour les vaincus.

On objecte encore qu'une œuvre d'art ne fait pas avancer la solution des questions sociales ; mais il ne s'agit guère de résoudre de telles questions ; et le fait est que ni les philosophes, ni les législateurs ne semblent y réussir beaucoup mieux que les romanciers. Il s'agit d'attirer sur elles l'attention des hommes qui réfléchissent, et d'y

intéresser leur sensibilité en même temps que leur intelligence. Il s'agit de jeter des idées dans la circulation. L'exemple est en train de prouver que la forme du roman peut y servir; le mouvement qui se fait dans ce sens, et qui ira en s'accentuant, est doublement légitime, puisqu'il aide à se renouveler la littérature romanesque fatiguée par tout un siècle de production ininterrompue, et puisqu'il est en accord avec les désirs et la tournure d'esprit de l'élite des lecteurs. Et quand bien même la sociologie ne devrait recevoir d'avancement que du fait des sociologues, nous nous réjouirions encore de cette mainmise des romanciers sur les questions sociales, en constatant ce que le roman y gagne en dignité.

15 août 1904.

L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE ET LA DÉMOCRATIE

« On ne parle que de ma mort là dedans ! » s'écrie un personnage de comédie. Ce mot pourrait aussi bien servir d'épigraphe au volume que des membres éminents de l'Université viennent de consacrer à l'enseignement secondaire. C'est un recueil de leçons professées à l'École des hautes études sociales et publié sous ce titre : *l'Éducation de la démocratie* [1]. Quelle peut être dans une démocratie la place de l'enseignement secondaire, quels en doivent être l'objet, le rôle, la nature, les méthodes? Autant de questions qu'on est un peu surpris de voir aborder aujourd'hui comme nouvelles, mais heureux de trouver discutées par des hommes dont la compétence égale la bonne volonté. Et plus on se rend compte du zèle et de l'ingéniosité dont les auteurs de ces leçons font preuve pour défendre ce qu'on appelle encore aujourd'hui

1. *L'Education de la démocratie*. Conférences faites à l'Ecole des hautes études sociales, par MM. Lavisse, A. Croiset, Seignobos, Lanson, Malapert, Hadamard, 1 vol. in-8° (F. Alcan).

du nom d'enseignement secondaire, plus on s'aperçoit à quel point celui-ci est compromis.

Le livre s'ouvre par une âpre critique de l'enseignement, tel qu'on le donnait jadis dans les lycées, au temps des vieilles humanités. M. Lavisse a connu ce temps et il en a gardé le souvenir. On ne peut pas dire que ce souvenir se traduise chez lui par un excès de reconnaissance à l'égard des maîtres qui l'ont élevé. Certes, il s'empresse de proclamer que c'étaient de très braves gens; il rend hommage à leur bonté et à leur conscience professionnelle; il ne conteste pas qu'ils ne fussent ornés de toutes les vertus et doués de toutes les qualités du cœur ; mais il faut bien qu'ils fussent un peu faibles d'esprit, et, pour tout dire, un peu sots, puisqu'ils appliquaient avec tant de sérénité des méthodes déplorables. Que M. Lavisse, au sortir de leurs mains, ait pu devenir historien, c'est une espèce de miracle, ou c'est la preuve que la plus mauvaise éducation ne saurait gâter un bon naturel. Soucieux d'épargner aux générations futures les erreurs dont il a failli lui-même être victime, l'éminent professeur de la Sorbonne procède à une exécution en règle de ce système classique qu'il est d'ailleurs tellement plus facile de railler que de remplacer! C'est la mort sans phrases, la guillotine sèche.

Ce système, qui fonctionnait encore dans son inté-

gralité, quand M. Lavisse en a subi la fâcheuse discipline, a été, dans ces vingt dernières années, sensiblement modifié. On y a introduit diverses réformes que les humanistes déploraient, sans toutefois oser trop protester, crainte de se faire honnir. Il est curieux de constater qu'aujourd'hui il n'est aucune de ces réformes tant vantées qui ne soit, après épreuve faite, condamnée, abandonnée, rejetée. Citons seulement pour mémoire la création de cet « enseignement moderne » promis à de si belles destinées et réservé à un si misérable échec. Il venait de naître et aspirait à remplacer l'enseignement classique, — ou, pour autant dire, vieillot et suranné, — lorsqu'une mésaventure l'arrêta net : lors de la grande enquête menée, il y a quatre ans, par la commission parlementaire que présidait M. Ribot, il réunit contre lui l'unanimité des suffrages. En outre, à l'intérieur même de l'enseignement classique, on s'était efforcé de faire circuler un esprit nouveau, qu'on croyait inspiré des méthodes de l'histoire et de la science.

On déclarait absurde, par exemple, de ne faire jamais connaître aux jeunes gens les ouvrages des grands écrivains que par des extraits, et d'expliquer dans les classes des fragments, des morceaux choisis, au lieu d'étudier les œuvres entières. Voici qu'on n'est plus si assuré de l'utilité de ces lectures d'ensemble : on revient à comprendre l'utilité de

ces petits livres qui contiennent, suivant le mot de Fénelon, la fleur de la plus pure antiquité. Au maître qui veut faire goûter l'antiquité à ses élèves, M. A. Croiset recommande « de choisir, élaguer, et ne pas s'asservir à ces scrupules pédantesques de fidélité littérale ou de purisme qui ont fait critiquer des recueils exquis comme le *Selectæ*, comme le *Narrationes* ou le *Conciones*, ou comme des extraits de Plutarque. Vouloir offrir à nos élèves exclusivement des ouvrages complets, sous le prétexte de leur en faire saisir l'ensemble, c'est lâcher la proie pour l'ombre. Le plus souvent ils sont peu capables d'apprécier l'ensemble d'un ouvrage étendu, tandis que les anecdotes, les récits, les développements limités dont ces ouvrages fourmillent, seraient pour leur esprit et pour leur cœur la nourriture la plus substantielle à la fois et la plus savoureuse ».

Parmi les exercices scolaires, celui qui, pendant longtemps, avait occupé le sommet de la hiérarchie et qui était considéré comme le plus bel effort d'un élève bien doué, c'était le discours. C'est celui sur lequel on a daubé avec le plus de verve. Voyez-vous ce rhétoricien en train de composer le discours d'Annibal à ses troupes, de Henri IV à ses gentilshommes, de Louis XIV au Parlement ? Au lieu de ces chefs-d'œuvre oratoires, ne vaudrait-il pas mieux lui faire écrire quelques pages simples et saines sur un sujet de littérature ? La dissertation devait être

infiniment préférable au discours : elle enseignerait à lier des idées, au lieu d'agencer uniquement des mots. On s'aperçoit aujourd'hui que ce genre de dissertations littéraires suppose chez l'élève des connaissances qu'il ne peut avoir, dépasse la portée de son raisonnement, et ne peut donc servir, la plupart du temps, qu'à lui faire contracter de très mauvaises habitudes d'esprit. C'est M. Lanson qui le déclare : « Nous avons à peu près lâché le discours politique et historique, et nos élèves ne courent plus guère après les habiletés oratoires ni les convenances dramatiques. Sous forme de discours et de dissertations, c'est l'histoire littéraire et la critique littéraire qui règnent dans la composition française : l'histoire littéraire, c'est-à-dire parler de ce que l'on ne sait pas, sans avoir lu les textes, sur la foi d'un manuel ; la critique littéraire, c'est-à-dire parler de ce qu'on n'atteint pas, de ce qu'on ne comprend pas, sur des autorités. Verbalisme creux, démarquage et plagiat, insincérité et abdication du sens propre, ou au contraire étourderie audacieuse à affirmer son savoir : voilà les résultats, je ne dis pas généraux, mais trop fréquents, de l'exercice que nous pratiquons. » Un autre point auquel on revenait avec insistance, c'était la nécessité d'enseigner abondamment dans les classes l'histoire de notre littérature. Comment admettre qu'un jeune Français ayant terminé ses classes fût moins instruit de la

suite et du développement de notre génie littéraire, que tel élève de gymnase allemand ou d'université anglaise ? Il fut décidé que cette matière figurerait au programme, et notre jeunesse cessa d'ignorer les caractères de la poésie lyrique au moyen-âge et les sources du Roman de Renart. Elle se mit en devoir d'emmagasiner des dates, des titres d'ouvrages, des jugements qu'elle n'avait ni le moyen, ni, au surplus, le désir de contrôler. On s'aperçoit aujourd'hui que l'histoire littéraire n'est pour les meilleurs élèves qu'un prétexte à apprendre par cœur des phrases de manuel, et qu'il convient de se réduire à en donner les notions essentielles, à propos d'une lecture faite en classe. « Aussi peu d'histoire littéraire que possible... Bien entendu, il sera toujours possible, souvent utile pour l'explication d'un texte particulier, d'ouvrir quelques percées dans l'histoire littéraire, d'avertir de certaines relations des œuvres et d'autres œuvres ; mais cela discrètement, prudemment, jamais en formules toutes faites, et plutôt sous forme d'un avertissement, d'un programme de lectures à faire. » C'est exactement ainsi que les choses se passaient dans les rhétoriques des Lemaire et des Boissier, ou plus tard des Merlet et des Maxime Gaucher.

Je pourrais prolonger cette énumération et signaler encore beaucoup de ces erreurs devenues manifestes à l'user, celle, par exemple, qui a consisté à

introduire dans les classes, sous forme de grammaire savante ou de critique des textes, l'érudition la plus sèche et la mieux faite pour engendrer chez de jeunes esprits l'ennui et le dégoût. Tel est le bilan des réformes partielles accomplies il y a une vingtaine d'années dans l'enseignement secondaire : le grec et latin ont reculé sans qu'on ait vu ni le français progresser, ni les langues vivantes bouger d'une ligne ; le niveau de l'enseignement littéraire s'est abaissé, sans qu'on ait vu s'élever celui de l'enseignement scientifique. En présence de ces résultats, on a pensé qu'il était urgent de procéder à une refonte totale du système d'études, et d'opérer cette fois une véritable réforme, celle qui se traduirait aussitôt par un universel bouleversement.

Cette réforme est celle qui, à l'heure actuelle, affole parents, élèves, professeurs, et les met exactement dans la situation du voyageur égaré au milieu d'une forêt et qui se trouve à un carrefour où s'entrecroisent plusieurs routes. Ces routes désignées par des lettres A, B, C, aboutissent à d'autres routes désignées par les mêmes lettres, mais dont la signification n'est plus la même. Bifurcations, trifurcations, voies parallèles, tronçons qui tâchent de se raccorder, c'est le dédale. On dira que la réforme entre à peine en application, que, pour se reconnaître dans cette confusion, peut-être suffira-t-il d'un apprentissage et d'un peu d'accoutumance :

laissons faire au temps, repassons dans quelques années! Seulement, ce qu'on commence à craindre, c'est que dans quelques années nous ne cherchions en vain la trace de l'enseignement secondaire, attendu qu'il aura cessé d'exister.

Les déclarations des divers professeurs sont, à ce point de vue, des plus nettes et des plus troublantes. M. Paulin Malapert constate que notre enseignement vient de subir une opération : « Les médecins accourus au chevet du malade ont reconnu nécessaire une intervention chirurgicale. Elle vient d'avoir lieu et ce nous est tout à la fois un motif d'espoir et un sujet d'angoisse; car, chacun le sait, à la suite des merveilleux progrès accomplis par la chirurgie, il est devenu possible de formuler cette sorte de double loi : on ne meurt plus d'une opération, on n'échappe guère à ses suites. » Le moyen en effet d'échapper aux suites d'une opération, qui consiste, paraît-il, dans l'amputation des jambes et l'ablation de la tête? Pour parler sans métaphore, « je vois très bien, continue le même professeur, comment il se pourrait faire que, d'ici un vingtaine d'années, l'enseignement secondaire eût vécu. Cette disparition serait la suite naturelle d'une évolution dont il est facile de se représenter les divers stades, dont la possibilité, la probabilité ne sont pas malaisées à apercevoir, dont même, à de certains symptômes, il est permis de croire qu'elle est déjà commencée... » M. Malapert est

philosophe, et c'est donc la philosophie qui mène le deuil. M. Croiset, qui professe les lettres anciennes, déplore le discrédit où elles sont tombées. M. Lanson, qui est professeur de littérature française, est amené à concevoir comme possible une éducation nationale où les professeurs de littérature française ne seraient que les premiers des « professeurs d'agrément ».

Au moins le professeur de sciences se déclare-t-il satisfait ? Si la leçon de M. Hadamard a été placée à la fin du volume, c'était, pensions-nous, parce que toutes les autres devaient converger vers elle, et parce que le travail de réforme devait avoir eu pour résultat d'installer sur les ruines de tous les autres un enseignement scientifique capable de recueillir leur succession. Quelle n'a pas été notre stupeur à constater que les lamentations des professeurs de sciences font écho aux angoisses des professeurs de lettres et de philosophie ! M. Hadamard estime que, dans certaines sections, l'enseignement des sciences est dérisoire, réalisant ce prodige d'être devenu inférieur à ce qu'il était précédemment ; et il est d'avis que, dans les autres sections, les sciences ne sont pas réparties suivant leur importance respective et sont enseignées d'après des méthodes absurdes, il ne craint même pas d'écrire : honteuses ! Le désarroi général, et la crainte d'une finale disparition, voilà donc l'état que révèlent les aveux

des maîtres les plus désireux de conserver à l'enseignement secondaire sa valeur et son efficacité. En sorte qu'il est aujourd'hui aisé d'apercevoir le chemin parcouru en peu de temps. Nous avions en France un enseignement secondaire fortement organisé, harmonieux, et qui avait fait ses preuves, enseignement incomparable au point de vue français, puisque nulle part à l'étranger on n'en trouvait l'équivalent; c'était lui qui avait formé notre esprit, sinon notre caractère, et qui avait mis sa marque au temps où la primauté de l'esprit français dans le monde était incontestée. Cet enseignement, on s'est d'abord évertué à le fausser, à l'altérer, à le diminuer. Aujourd'hui, on en vient à se demander combien de temps mettront à tomber les quelques pans de mur encore debout de l'édifice miné, lézardé et ruineux.

Je n'ignore pas à quel ordre de préoccupations ont obéi les promoteurs de la dernière réforme de l'enseignement, et c'est ici le centre du débat. « Cet enseignement des humanités, disent-ils, vous pouvez l'admirer et le regretter, mais vous ne pouvez empêcher qu'il n'ait fait son temps. Ce n'est pas de nos réformes qu'il souffre, c'est de sa longévité. Il arrive que le malade meure des remèdes qu'on lui administre; il arrive aussi qu'il meure de sa maladie; c'est le cas. Comment aurions-nous pu fermer l'oreille aux réclamations qui s'élevaient de toutes

parts? Comment méconnaître une opinion qui se faisait jour dans les écrits de tous les publicistes, à quelque parti qu'ils appartinssent?... » Ils n'ont pas réfléchi que, comme on le faisait remarquer dans un livre récent [1], ces critiques sont aussi anciennes que l'enseignement auquel on les adresse, et qu'on n'a pas attendu le XIXe siècle pour se plaindre d'un enseignement qui date du XVIe siècle. C'est au début du XVIe siècle qu'un poète s'exprimait en termes déjà rudes sur le compte des maîtres qui avaient perdu sa jeunesse et, comme dirait M. Lavisse, manqué son éducation :

> ... C'étaient de grands bêtes
> Que les régens du temps jadis,
> Jamais je n'entre en Paradis
> S'ils ne m'ont perdu ma jeunesse.

Après Marot, Rabelais n'était guère moins sévère, et, à l'en croire, un élève formé par les méthodes d'enseignement, usitées de son temps, en devenait « fou, niays, tout resveux et rassoté ». Montaigne, à son tour, déplorait qu'on ne s'adressât qu'à la mémoire de l'enfant, qu'on fût sans cesse à « criailler à ses oreilles, comme qui verserait dans un entonnoir ». Descartes, ses études terminées, faisait retour sur lui-même et s'apercevait qu'il ne savait rien. D'un bout à l'autre du XVIIe et du XVIIIe siè-

1. *Conférences pour le temps présent*, 1 vol. (Lecoffre).

cle les mêmes plaintes se répondent. Et notez que les reproches qu'on adresse alors à l'enseignement diffèrent à peine de ceux qu'on trouve sous la plume de nos modernes publicistes : surcharge des programmes, encombrement des classes, surmenage, inutilité, frivolité d'un enseignement tout verbal et formel. Pour nous dispenser d'une longue énumération, il nous suffira peut-être de citer une opinion qui en résume plusieurs autres. « La manière dont la jeunesse est instruite dans les collèges de l'Université laisse à désirer; les écoliers y apprennent tout au plus un peu de latin; mais ils ignorent l'histoire, la géographie et la plupart des sciences qui servent dans le commerce de la vie. » Celui qui exprimait ainsi par avance les desiderata des plus réalistes de nos réformateurs est un personnage dont ils n'ont guère coutume de se recommander, puisque c'est Louis XIV. Comme l'enseignement classique n'a cessé d'être attaqué par ceux-là mêmes aux besoins et aux goûts de qui il nous semble aujourd'hui qu'il fût exactement adapté, nul doute que l'enseignement nouveau, tel qu'il sortira des réformes actuelles, ne soulève de violentes critiques parmi ceux dont on souhaitait le plus vivement l'approbation. C'est une loi que, dans tous les temps et dans tous les pays, on fasse son procès à l'enseignement ; la raison en est toute simple : si contents que nous soyons de nous,

il nous faut bien constater que nous sommes un peu plus ignorants que nous ne voudrions; au lieu de nous en prendre à nous-mêmes, nous accusons nos maîtres.

Quel est pourtant le grand argument sous le poids duquel on accable l'enseignement secondaire? On déclare qu'il n'est pas approprié à la vie moderne. Dans une société où, depuis cent ans, toutes les conditions ont changé, il est inadmissible que l'enseignement lui seul reste immuable. « L'enseignement secondaire est un enseignement d'ancien régime; » telle est l'objection fondamentale, ou, pour mieux dire, l'unique objection qu'on invoque contre lui. Chez plusieurs, elle ne traduit qu'un sentiment de bas fanatisme, à savoir que l'enseignement secondaire est accessible surtout à la classe bourgeoise et que cette classe est l'ennemie. A ceux-là, bien entendu, nous n'essaierons pas de répondre. Il va sans dire que, dans l'esprit des professeurs de l'Université, l'objection prend un tout autre caractère. Ils sont très justement frappés de la nécessité qu'il y a à mettre en harmonie toutes les institutions d'un pays. Ils comprennent bien que le but de l'éducation doit être de fournir à ce pays les hommes dont il a besoin. Et, disent-ils, puisque la Société où nous vivons est une démocratie, notre enseignement doit donc être adapté à un régime démocratique. D'autre part,

les sciences ont pris dans l'époque moderne un développement inouï, et elles n'ont pas seulement changé la conception que nous nous faisions du monde, mais, par leurs innombrables applications industrielles, elles sont devenues un des éléments les plus considérables de notre vie quotidienne. Nous avons chaque jour davantage besoin de chimistes et d'ingénieurs, d'industriels et de commerçants. Qu'avons-nous à faire d'hellénistes? Science et démocratie sont deux termes inséparables, et, cet aphorisme étant tenu pour axiome, il s'ensuit que l'enseignement dans une démocratie doit être scientifique. De là ce mépris qu'il est d'usage aujourd'hui d'affecter, même entre lettrés, pour la littérature. De là cette énergie avec laquelle on s'engage à n'enseigner la littérature que de la façon la moins littéraire possible. De là ce dédain, — où l'on ne saura jamais pour quelle part entre l'envie, — à l'endroit de ce qu'on appelle la virtuosité et qui n'est que le talent : une démocratie n'a pas besoin d'hommes de talent...

Il y a dans cette façon de raisonner d'étranges confusions de mots. Il est bon d'écarter d'abord tout ce qui ne sert qu'à encombrer la discussion et masquer la question véritable. Nous aimons la démocratie, mais nous aimons encore plus la vérité. Avouons-le donc, ce n'est pas par sa nature qu'un enseignement échappe à la masse ou lui est acces-

sible, c'est par son degré. Et M. Croiset en fait excellemment la remarque : tout enseignement, même fondé sur l'histoire ou sur les sciences, dès qu'il est poussé un peu loin, devient aristocratique. Il ne s'agit pas davantage de savoir si le lycée formera des jeunes gens munis de toutes les connaissances positives qu'exige la pratique des diverses professions; car ce n'est pas pour cela que le lycée a été institué. L'objet propre de l'éducation au lycée est de donner à l'esprit une culture générale. Donnera-t-on cette culture générale par le moyen des sciences ou par le moyen des lettres? tel est, réduit à ses termes essentiels, le problème de l'enseignement secondaire.

Or, que les sciences, dans la mesure où on peut les enseigner au lycée, aient, en vue de cette culture générale, une suffisante valeur éducative, c'est ce que les hommes de science n'accordent pas. « La science telle que nous la concevons, écrit M. Hadamard, vient à peine de se former. Ses méthodes, ses résultats, son rôle philosophique, son rôle social sont autant de conquêtes nouvelles de l'humanité; nouvelle aussi son entrée dans l'enseignement. » Ce n'est pas dans la période où, nouvelles encore, elles se cherchent et s'essaient, que les connaissances ont une valeur d'éducation. D'ailleurs, c'est M. Homais qui considère la science comme formant un bloc; quand ils parlent de la

science, les savants entendent : les sciences. Entre ces sciences, l'équilibre ne s'est pas établi, mais il y a rivalité, et on se demande aujourd'hui si on n'a pas fait fausse route en donnant à une catégorie de sciences la prédominance sur toutes les autres dans l'enseignement : « Bien loin que les mathématiques doivent nous occuper exclusivement, nous devons nous élever contre la prépondérance que l'enseignement secondaire leur a donnée sur les autres sciences. » Ce sont encore les non-savants qui s'imaginent que, dans l'ordre scientifique, il n'y a pas de place pour l'incertitude : en fait, nous voyons qu'on n'est pas d'accord sur la méthode dont on doit se servir pour les enseigner. Quoi ! Deux méthodes en mathématiques, comme on disait jadis : deux morales ! Il faut bien en croire un homme de la partie. « A ces obstacles qu'on lui impose, l'enseignement mathématique en ajoute un autre venant de lui-même et de sa méthode. Celle-ci est, comme on sait, la méthode euclidienne, immortel édifice qui domine encore aujourd'hui toutes les mathématiques... Si une telle méthode est indispensable aux mathématiciens, si elle est même considérée comme nécessaire aux élèves qui sont arrivés à un certain degré d'instruction, on doit se demander s'il n'y a pas de graves inconvénients à l'imposer immédiatement aux commençants. » Pour ce qui est de la méthode

d'après laquelle on enseigne aujourd'hui les sciences naturelles, M. Hadamard la compare à celle de ce professeur de gymnastique qui faisait faire à ses élèves des compositions écrites. Le malheur est que cette méthode qui consiste à dicter un cours, faire étudier dans un livre et donner des problèmes à résoudre sur le papier, semble bien imposée par la force même des choses. C'est au laboratoire qu'on s'initie vraiment aux méthodes de la découverte scientifique; ce n'est pas sur les bancs du collège.

De même il y a sans doute une sorte d'enthousiasme scientifique qui peut élever l'esprit et l'emporter dans les plus hautes régions. Mais ne nous payons pas de mots : reconnaissons que cet enthousiasme est la récompense d'un long commerce avec la science, mais qu'il ne saurait être l'effet de l'étude balbutiante, fragmentaire et incomplète des éléments des sciences. Et puisqu'on prétend adapter l'enseignement aux conditions de notre époque, ne cessons pas de tenir compte de ces conditions, dès qu'elles deviennent gênantes pour notre thèse. Nous vivons dans une époque où les conditions d'existence matérielle sont de plus en plus rudes et difficiles, où la concurrence s'exerce avec une âpreté grandissante, où il faut se faire tout de suite sa place. Nos jeunes gens sont pressés et ils vont au plus pressé. Ce qui est de nature à les ten-

ter dans les sciences, c'est qu'elles offrent de nombreux débouchés et mènent directement à toute sorte de carrières; et c'est bien pourquoi, dans l'actuelle organisation par cycles, tant de parents ont choisi pour leurs fils les sections où brille le mot magique de sciences. On va aux sciences, non parce qu'elles offrent à qui les aime d'un amour désintéressé des émotions quasi religieuses, mais parce que leur étude a un caractère d'utilité immédiate. Pas plus dans une démocratie qu'ailleurs, l'enseignement scientifique et utilitaire n'est un instrument de culture générale.

Au contraire, les lettres peuvent bien n'avoir pas d'autre efficacité; mais elles sont l'organe même de cette culture, le moyen approprié à cette fin. Les professeurs de littérature dont nous lisons les leçons dans *l'Éducation de la démocratie* se sont appliqués avec soin à ne pas se contenter d'arguments de sentiment, et ne pas « entonner l'hymne éloquent des vieilles humanités ». A notre avis, ils s'en sont gardés avec un excès de scrupule; mais leur argumentation n'en est que plus solide. M. Lanson n'a pas eu de peine à montrer, en des pages d'une précision qui ressemble à de la sécheresse, tout ce qu'on peut tirer, pour la formation intellectuelle, d'un texte littéraire dont on sait dégager et développer le contenu. « Une œuvre littéraire est un aspect de l'humanité, un moment de

la civilisation. La plus légère est toute chargée de sens... » A son tour, M. Croiset se porte garant que l'esprit de l'enseignement universitaire est l'esprit scientifique. « Nous ne croyons qu'à la science ; » telle est sa déclaration de principes. Son témoignage a d'autant plus de force quand il s'élève en faveur de la culture esthétique et de sa valeur éducative. « La vraie beauté n'est que l'épanouissement suprême de l'idée dans une forme qui la rend sensible. L'œuvre d'art la plus belle est celle qui enferme dans l'harmonie du mot, de la ligne, de la couleur, la plus grande somme de vie, c'est-à-dire de pensée et de sentiment. Éliminer de l'idée de beauté toute réalité substantielle, c'est une grave erreur. Mais en exclure, comme fait Tolstoï, la notion même de la forme, c'est un contresens. Le propre de la beauté est d'être à la fois fond et forme, et de donner ainsi à l'âme un aliment complet, mieux adapté aux enfants et à la foule que ne l'est parfois l'idée pure... Ce serait donc une lourde faute que de ne pas faire à la beauté sa part dans l'éducation, en France surtout, où le goût naturel est si vif, où le sens de l'art a toujours été une des qualités essentielles de l'esprit national et un de ses moyens d'influence les plus efficaces. » Veut-on développer chez les jeunes gens uniquement le bon sens (ce qui d'ailleurs est une conception beaucoup trop étroite et timide de l'objet de

l'éducation); et veut-on leur donner uniquement le goût de la vérité (ce qui d'ailleurs revient à amputer la nature humaine, qui ne se passera jamais de nobles, de généreuses et de magnifiques illusions)? nulle part on ne trouvera, pour développer le bon sens, le sentiment des réalités et le goût du vrai, un procédé meilleur que le commerce intime avec notre littérature classique.

J'avoue encore que l'idée d'autorité n'est guère en faveur aujourd'hui et que celle de tradition nous est suspecte; mais il appartient aux hommes de pensée de conserver leur sang-froid au milieu de l'engouement universel, et de maintenir contre le courant de la foule les principes qu'ils savent être nécessaires. On ne conçoit même pas une société organisée où l'autorité ne joue quelque rôle; et, si affamé qu'on soit de progrès, on ne peut méconnaître que la tradition, qui a en elle sa vertu, est en outre la condition même et un des éléments de ce progrès. L'autorité et la tradition auraient encore leur place dans l'éducation, quand bien même elles seraient bannies de partout ailleurs. Et par là encore l'enseignement littéraire se recommande à quiconque aborde avec sérieux et respect le problème de l'éducation.

Comment enfin ne pas être frappé de ce fait qu'au moment où, de gaîté de cœur, nous nous apprêtons à sacrifier l'enseignement des lettres, on s'efforce

de le retenir ou de le renforcer dans les nations voisines, dans celles mêmes qui sont aujourd'hui le mieux armées pour la lutte économique, et qui nous font sur les marchés du monde une concurrence trop souvent victorieuse. M. Malapert rectifie l'assertion de je ne sais quel rapporteur de commission affirmant qu'en Prusse on a établi l'égalité de sanction entre la *Real Schule* et le gymnase. C'est le contraire qui est vrai. « Le gymnase est sorti du conflit plus fort qu'auparavant : on ne peut faire ni droit, ni médecine, ni théologie, sans connaissance du latin. » Encore ne s'agit-il ici que de la préparation aux carrières dites libérales. Mais d'après un renseignement que M. Croiset emprunte à un article de M. Bornecque paru dans la *Revue universitaire*, la fameuse supériorité des Anglo-Saxons trouve dans la formation littéraire classique un auxiliaire dont elle n'a garde de se priver. « Dans des villes industrielles comme Birmingham, tous les *Headmasters* (directeurs) des écoles industrielles et commerciales considèrent l'enseignement du latin comme le meilleur moyen de former l'intelligence : *tous* leurs élèves apprennent le latin jusqu'à quatorze ans et le continuent deux années encore dans la division moderne ; de même, le latin est obligatoire, jusqu'à treize ans, dans l'école essentiellement pratique de Dulwich. » A ces exemples, qu'il serait facile de multiplier, j'en ajouterai un, sur lequel

mon expérience personnelle ne me laisse aucun doute. Tous ceux qui ont visité les Universités des Etats-Unis savent quelle extension y a prise dans ces derniers temps l'enseignement des lettres. Dans cette culture classique qu'elle travaille à nous ravir et à s'approprier, la démocratie américaine ne voit pas seulement une parure, mais une force.

La conclusion qui se dégage de ces quelques remarques est très nette, et l'ouvrage qui nous les a suggérées a tout au moins cette utilité d'avoir posé la question comme elle doit l'être. A l'enseignement professionnel il appartient de fournir aux jeunes gens une préparation technique; et puisqu'il laisse encore chez nous beaucoup à désirer, qu'on ne néglige donc rien pour le développer! A l'enseignement supérieur il appartient d'ouvrir toutes grandes les portes de la recherche scientifique et de former des spécialistes. Entre les deux, reste une place bien déterminée pour l'enseignement secondaire, dont l'objet, qui ne se confond avec celui d'aucun autre, consiste dans la culture générale et désintéressée de l'esprit. De cet enseignement une démocratie ne saurait se passer; et il n'y a rien en lui qui contredise le principe même de l'égalité; car, s'il n'est pas en fait également accessible à tous, il ne s'ensuit pas qu'en dernière analyse tous n'en profitent pas de quelque manière. Cet enseignement a pour moyen les études littéraires. Que ces études

littéraires puissent se renouveler, se rajeunir, et qu'elles aient à profiter des progrès de l'histoire ou de la philologie, nul ne le conteste. Encore faut-il que les réformes qu'on y introduit soient faites dans un esprit de sympathie, non de suspicion. En cherchant à le modifier, on l'a naguère affaibli et appauvri; et les professeurs de l'Université n'hésitent pas aujourd'hui à répudier des innovations malheureuses: car le mieux qu'on ait à faire, quand on s'est trompé, c'est sans doute de réparer son erreur. L'erreur que découvrent aujourd'hui dans les nouveaux programmes ceux-là mêmes qui sont chargés de les appliquer serait de conséquence autrement grave, puisqu'elle aboutirait, dans un laps de temps peu éloigné, à la ruine totale de l'enseignement secondaire. Si l'on n'y avise, et si l'on ne se ressaisit pendant qu'il en est temps, c'en sera fait d'une supériorité dont personne encore en France n'avait songé à faire bon marché : la supériorité intellectuelle.

15 octobre 1903.

TABLE DES MATIÈRES

—

Corneille et le drame espagnol..... 1
Le décor de la tragédie de Racine..... 23
Les spectacles de la Foire et nos scènes de genre..... 47
La découverte de l'Angleterre au XVIIIe siècle..... 71
Quel est l'auteur des écrits de Diderot?.... 87
Sébastien Mercier et le *Tableau de Paris*..... 111
La jeunesse de Mirabeau..... 135
Condorcet et la Révolution..... 171
Le vertueux Laclos..... 195
Trente ans de poésie..... 219
L'usure d'un genre..... 243
Le roman collectif..... 253
Le retour au roman social..... 277
L'enseignement secondaire et la démocratie..... 299

Poitiers. — Imp. Blais et Roy, 7, rue Victor-Hugo.

OUVRAGES DE RENÉ DOUMIC

COURONNÉS PAR L'ACADÉMIE FRANÇAISE. — *Prix Née.*

Portraits d'Écrivains. — Alexandre Dumas fils. — Émile Augier. — Victorien Sardou. — Octave Feuillet. — Edmond et Jules de Goncourt. — Émile Zola. — Alphonse Daudet. 5e édition. Un volume in-16.. 3 fr. 50

Écrivains d'aujourd'hui. — Paul Bourget. — Guy de Maupassant. — Pierre Loti. — Jules Lemaître. — Ferdinand Brunetière. — Émile Faguet. — Ernest Lavisse, etc. 4e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

Les Jeunes. — Édouard Rod. — J.-H. Rosny. — Paul Hervieu. — J.-K. Huysmans. — Maurice Barrès. — Paul Margueritte. — Léon Daudet. — Le comte Robert de Montesquiou. — Les Cent-Quarante-et-un, etc. 4e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

Études sur la Littérature française (1re *série*). — Froissart. — Saint François de Sales.— Montaigne. — L'Opéra et la Tragédie. — Diderot. — Chamfort et Rivarol. — Florian. — Joseph de Maistre. — Benjamin Constant. — Mérimée. — La duchesse de Broglie. — Littérature et Dégénérescence. — L'Enseignement du latin. 2e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

Études sur la Littérature française (2e *série*). — Marguerite de Navarre. — Brantôme. — Madame Geoffrin. — Madame Roland. — La marquise de Condorcet. — Chateaubriand. — George Sand et Alfred de Musset. — Emile Zola. — Edmond de Goncourt. — M. François Coppée. — M. Anatole France. — La question du vers libre. — Les statues de Paris. 3e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

Études sur la Littérature française (3e *série*). — La manie de la modernité. — Les voyages de Montesquieu. — La préface de Cromwell. — Les lettres de Mérimée. — Une apothéose du naturalisme. — L'Œuvre d'Alphonse Daudet. — M. Pierre Loti. — M. René Bazin. — Les idées du comte Tolstoï sur l'art. — M. Maurice Barrès, etc. 2e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

Études sur la Littérature française (4e *série*). — Voltaire. — Le Journal de Sainte-Hélène. — George Sand. — Balzac. — Michelet, etc. 2e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

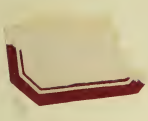
Hommes et Idées du XIXe siècle. — Bonaparte et le 18 Brumaire. — Mme de Staël et Napoléon. — Victor Hugo. — Dumas père. — Le théâtre romantique. — Stendhal. — Taine. — Pasteur, etc. 2e édit. Un v. in-16. 3 fr. 50

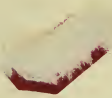
De Scribe à Ibsen (Causeries sur le théâtre contemporain). — Scribe. — Alfred de Musset. — Alexandre Dumas père. — Alexandre Dumas fils. — Émile Augier. — Victorien Sardou. — Meilhac et Halévy. — Labiche. — Jules Lemaître. — Henri Lavedan. — F. de Curel. — Ibsen, etc. 5e édition. (*Ouvrage couronné par l'Académie française*). Un volume in-16..... 3 fr. 50

Essais sur le Théâtre contemporain. — Alexandre Dumas. — Édouard Pailleron. — Victorien Sardou. — Henri de Bornier. — François Coppée. — Alexandre Parodi. — Jules Lemaître. — Henri Lavedan. — Maurice Donnay. — F. de Curel. — Richepin. — G. Rodenbach. — Maurice Barrès, etc. 2e édition. Un volume in-16..... 3 fr. 50

La Vie et les Mœurs au jour le jour. Un volume in-16. 3 fr. 50

Paris. — Imp. E. Capiomont et Cie, rue de Seine, 57.





CoLibri
Made in Italy
03-[illegible]
[illegible] 032917 990075
[illegible]colibrisystem.com

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 118807681